

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الأردنية

كلية الدراسات العليا

عنوان الرسالة

صورة المرأة في فنون التصوير البيزنطية و الأموية في الأردن و فلسطين

إعداد

الطالبة سناء فيصل العزب

إشراف

الأستاذ الدكتور صفوان خلف التل

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في الآثار

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

٢٠٠٩ / ٢ / ٢٥

٢ أيار / ١٩٩٩

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع: ١٩٩٩ / ٢ / ٢٥

د. سناء بصيل (محرم)

نوقشت هذه الرسالة و أجيّزت بتاريخ ١٩/٥/١٩٩٩

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

• الأستاذ الدكتور صفوان خلف التل

رئيساً ومشرفاً

• الأستاذ الدكتور نبيل إبراهيم الخيري

عضواً

• الأستاذ الدكتور لطفي خليل

عضواً

• الدكتور خلف فارس الطراونة

عضواً

الإهداء

إلى النهر الخالد الجاري بالخير و العطاء... أبي

إلى الشمس الراقدة الحنونه... أمي

إلى الكلمة الرقيقة التي أوفأت لي وربي... جرتي

أهدي لكم ثمرة جهدي هذا لعلني أستطيع أن أفيكم حقكم

وصبركم و عناؤكم على راحتنا و مستقبلنا...

ابنتكم

شكر و عرفان

الحمد لله الذي أعانني وأكرمني بالصحة لأقوم بإنجاز هذه الدراسة ، فلولاً لرضا الله ورضا الوالدين لما استطعت أن أنجز هذا العمل وأن أسهر الليالي للطوال في الدراسة والبحث بادىء الأمر أتقدم بالشكر و العرفان الى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور صفوان خلف التل على كل ما قدمه لي من النصيح و الإرشاد و التوجيه الأمر الذي أعانني على متابعة مشواري المنهجي و إتمام هذه الدراسة من خلال نصائحه و توجيهاته و إيتسامته التي لم تفارقه في أي وقت كنت أذهب اليه أو أتحدث اليه هاتفياً ، وشكراً لك على عطائك المميز الذي لا أستطيع أن أوفيك حقك من الشكر و العرفان .

وبالشكر و العرفان أتقدم من الأستاذ الدكتور نبيل إبراهيم الخيري على كل دعم و مسانده أبداه لي بسؤاله عن حال الدراسة دون كلل أو تعب ، الأمر الذي كان حافزاً لي على المتابعة و المثابرة من دون تعب أو يأس، فلك كل التقدير و العرفان.

وأقدم بالشكر الى الدكتور لطفي خليل على ملاحظاته القيمة التي افادتي في هذا البحث، والدكتور خلف الطرلونة على حضوره لمناقشة دراستي. وهناك الكثيرون كان لهم الدور الكبير في المساندة والدعم لإتمام هذه الدراسة ومنهم عمي العزيز طلال العزب الذي كان لي المساند و الداعم في ثلثة إحتياجاتي من وسائل تقنية لإتمام الدراسة، وزوج شقيقتي المهندس رائد العزب الذي قدم لي كل مساعدة ممكنة في كتابة البحث و تجهيز الصور .

كما اتقدم بالشكر والاحترام للمركز الأمريكي للأبحاث الشرقية و القائمين عليه ، و المركز البريطاني للأثار و التاريخ و الأنسة يارا دولة و السيد جورج على كل ما قدموه لي من مساعده و تسهيل.

وشكري لأهلي، لأشقائي ، لشقيقتي ، ولجديتي العزيزة أطلال الله في عمرها ومن عليها بالصحة و العافية وأقاربي جميعاً ، والى كل من ساعدني و سدد يدي على طريق الصواب .

ولابد لي من ذكر صديقات و رفيقات دربي الدراسي في كل ما واجهناه من صعاب و أفراح ، أذكر منهن نغم عساف ،وفاء ضمرة ، سوفيئاز كباجة وداليا الكلحة وجميع الزملاء و الزميلات في الجامعة الاردنية وفي عملي ومنهن الأنسة حنان أحمد ، فجزاهم الله عني كل خير ووفقهم في حياتهم .

والحمد لله رب العالمين الذي أعانني ووفقني

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
•قرار لجنة المناقشة	ب
•الإهداء .	ج
•الشكر	د
•قائمة المحتويات	هـ
•الملخص باللغة العربية	ح
•قائمة الاختصارات	ي
•المقدمة	١
•الفصل الأول	٥
مقدمة عن مكانة المرأة كما تصورهما الفنون في العصرين البيزنطي والأموي	
•الفصل الثاني	١٣
دراسة اللوحات الفنية و تحليلها	
•الفصل الثالث	٨٥
الملابس	٨٦
أدوات الزينه	٨٩
تسريحات الشعر	٩٧

• الفصل الرابع

استعراض النماذج من حيث :

أهميتها

حجمها

مكانتها

١٠٦

• الفصل الخامس

دراسة طرق صناعة و تقنية كلا من :

١٠٧

١. فن الفسيفساء

تعريفه

١٠٩

تطور فن الفسيفساء عبر التاريخ

١١٤

تطور زخارف الفسيفساء و مواضيعها

١٢١

أساليب تنفيذ الفسيفساء

١٢٢

المواد المستخدمة في صناعة الفسيفساء

١٢٤

صناعة الفسيفساء و تقنياتها

١٢٧

مدارس الفسيفساء

١٢٩

خصائص الفسيفساء

١٣٠

٢. فن النحت

مقدمة

١٣٢

طرق و أساليب النحت

١٣٣

٣. فن الرسم الجداري (الفريسكو)

تعريفه

١٣٤

تطور الرسم الجداري عبر التاريخ

١٤٠

• الخاتمة

١٤٢

• قائمة المصادر العربية

١٤٨

• قائمة المصادر الأجنبية

١٦١

• اللوحات

٢١٨

• الملخص باللغة الأجنبية

الملخص

صورة المرأة في فنون التصوير البيزنطية و الأموية في الأردن و فلسطين

إعداد :

سناء فيصل العزب

إشراف :

أ.د. صفوان خلف التل

تناولت هذه الدراسة ثلاثة مواضيع أساسية متعلقة بصورة المرأة بفنون التصوير البيزنطية و الإسلامية في منطقتي الأردن و فلسطين ، أولها فنون الفسيفساء ، وثانيها الرسم الجداري (الفريسكو) وثالثها فن النحت على الجبصين ، ولهذا أقتضت طبيعة البحث لتقسيم هذه الدراسة الى خمسة فصول متسلسلة .

وتأتي هذه الدراسة في محاولة لإلقاء الضوء على تراثنا الحضاري المتعلق بمكانة و أهمية المرأة من خلال العصور الغابرة و على الأخص خلال العصرين البيزنطي و الأموي في الأردن و فلسطين .

يتناول الفصل الأول نبذة عن مكانة المرأة في العصور ابتداء من الأقدم فالأحدث لما للمرأة من مكانة مرموقة في العصور و الحضارات السابقة ، هذا بالإضافة الى كون موضوع الدراسة هو المرأة و صورتها في الفنون البيزنطية و الأموية .

خصص الفصل الثاني من الدراسة للوحات الفنية التي تم إختيارها من مواقع متعددة في الأردن مثل جرش ، مأدبا ، أم الرصاص و جبل نبو ، وياقا ، أريحا وبيسان وغيرها من المواقع المتعددة في الأرض المقدسة، و تحليلها بشكل مفصل، كل لوحة على حدة من حيث

الشكل، الهيئة، ملامح الوجه، الشعر، الملابس و أدوات الزينة وغيرها من عناصر العمل الفني.

أما الفصل الثالث فقد تناول أنواع الملابس، أدوات الزينة و تسريحات الشعر، وتفصيل كل موضوع بشكل مستقل وذكر بعض الأمثلة على كل موضوع. وأشتمل الفصل الرابع على استعراض النماذج من حيث أهميتها، حجمها، و مكانتها، وتم إختيار بعض الأمثلة من النماذج التي تم إختيارها كموضوع للدراسة.

أما الفصل الخامس فقد خصص لدراسة طرق صناعة و تقنية الفسيفساء، الجبصين والرسم الجداري (الفريسكو)، حيث تم إعطاء لمحة تاريخية عن كل نوع من انواع الفنون و كيفية صناعتها، صيانتها و استعمالها، من النواحي العلمية و العملية.

وقد أرفقت بهذه الدراسة صوراً للوحات وعددها ٥٨ لوحة، تم إختيارها من أجل دراستها وتحليلها، وخاتمة أشتملت على ما خرجت به من خلاصات و استنتاجات، كما أرفق بهذه الدراسة قائمتان واحدة للمراجع العربية واخرى للمراجع الأجنبية.

قائمة الاختصارات

- ADAJ** :Annual of the Department of Antiquities of Jordan.
- AJA** :American Journal of Archaeology .
- BA** :Biblical Archaeologist .
- JRA** :Journal of Roman Archaeology .
- LEVANT** :The Journal of The British School of Archaeology in
Jerusalem .
- OEANE** :The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the
Near East .
- QDAP** :The Quarterly of the Department of Antiquities in
Palestine .

مقدمة

يعتبر الفن من أبرز السمات الحضارية والثقافية في أي حضارة كانت ، فهو الأسلوب الأجل والأصدق والأوسع في التعبير عن المظاهر الحضارية والثقافية والاجتماعية وأحيانا الدينية .

ولكون الرسالة، موضوع البحث، نتحدث عن حضارتين لولاهما البيزنطية التي انتشرت واتسعت في أرجاء كبيرة من العالم القديم آنذاك فإن آثارها لا زالت شاهدا على مدى عظمة وروعة هذه الحضارة حيث نجد كلا من سوريا ولبنان عامة والأردن وفلسطين خاصة زخرة في الشواهد الحضارية والمعمارية والأثرية التي تبين مدى روعة هذه الحضارة ورفقها في فنها وثقافتها .

فمادبا المدينة الزاخرة بالفسيفساء البيزنطية المنتشرة في الكنائس والتي تعتبر على المظاهر الحياتية والروحية في تلك الفترة، وجرش تلك المدينة الرومانية الأصل التي لا زالت تقاوم وتصارع الزمن وأثبتت في كل جدارة أنها حقا مدينة عريقة وقوية وثابتة الأصول، وجبل نبو الذي اشتهر وزدهر في العصر البيزنطي وغيره من العصور اللاحقة حيث وجد به عدد من الكنائس التي احتوت على العديد من الأرضيات الفسيفسائية الرائعة الدقيقة الصنع ، وغيرها الكثير من المواقع الأثرية في الأردن مثل أم الرصاص والمخيظ وغير ذلك .

أما بالنسبة لفلسطين مهبط الأنبياء و الرسل ، ومعراج النبي الكريم محمد عليه السلام كانت ولارالت ومستطل المكال الأقدس والأحب إلى قلوب الكثيرين لكونها تحتوي على أماكن مقدسة لكافة الديانات السماوية .

ففي هذه الأرض وجد العديد من الكنائس التي تعود إلى فترات مختلفة من أيام الدولة البيزنطية والتي كان لها الدور الكبير في حياة المسيحيين ، فقد عثر على أرصيفات فسيفسائية ورسوم رائعة الجمال ومتقنة الصنع من قبل الفسالم المسيحي الذي كان يضع كل أحاسيسه ومشاعره أثناء للعمل بها .

ثانيهما الحضارة الإسلامية التي اتسعت وانتشرت في أرجاء كبيرة من العالم القديم آنذاك والسبب يعود لكثرة الفتوحات الإسلامية التي ابتدأت في عهد الرسول الكريم واستمرت حتى بعد وفاته فوصل الإسلام بفضل هذه الفتوحات إلى الصين والهند وبلاد

السد وباكستان وإيران وبلاد أفريقيا والأندلس وغيرها من الدول التي لا زالت قائمة حتى يومنا هذا والعليقة بالآثار والشواهد الدالة على عظمة هذه الدولة ومدى اتساعها وقوتها .

فالإسلام هو آخر الديانات السماوية ومحمد عليه السلام آخر الأنبياء المرسلين من الله عز وجل، لذلك كان لا بد من وجود ديانة وحضارة تتسع لكافة الديانات و الحضارات التي سبقتها، وبالعقل أثبت الإسلام و المسلمون مقدرتهم على استيعاب كل ما سبق و استطاعوا أن يؤثروا ولكمهم في الوقت نفسه تأثروا بالديانات و الحضارات المختلفة وهذا ما يسمى بالتبادل الحضاري .

لقد عمد الفنان البيزنطي و الإسلامي على وجه التحديد إلى الاستفادة من المظاهر الحياتية والثقافية وكرسها لخدمة أهدافه ومصالحه التي ساعدت على الإنتاج والإبداع ، وتجلت ذلك في العمارة والفنون بأنواعها من نحت ، فسيفساء ، رسم ، شعر ..الخ من فنون طوعها الفنان من أجل الإبداع والتعبير عن أحاسيسه ومشاعره وقد ظهر هذا واضحا على العناصر المتبقية من تلك الحضارات والتي لا زالت شاهدا ماديا قويا على مدى روعة وازدهار هذه الحضارات .

تكمن أهمية هذا البحث في دراسة المواد الحضارية التي عثر عليها في مواقع كثيرة في الأردن وفلسطين والمتمثلة بصورة المرأة في الأرصيات الفسيفسائية والرسوم الجدارية من قصير عمره والتمائيل الجصية من قصر هشام في لوبحا والتي تعكس العديد من المظاهر الحضارية والثقافية والفنية .

ولعل من أهم الأسباب لتقيام بهذه الدراسة ، قلة الأبحاث التي كتبت عن صورة المرأة وأهميتها ومكانتها في المجتمعات آنذاك ، فأغلب الدراسات السابقة اشتملت على وصف عام للمكان ونوعية الفن سواء كان ذلك فسيفساء أم تمائيل لم رسوما جدارية في الموقع الذي اكتشفت فيه ، لذلك ارتأيت أن أقوم بهذه الدراسة لإعطاء نبذة عن طبيعة المرأة ومكانتها في المجتمع من خلال تحليل اللوحة فنيا وإيراد موانير الجمال وكيفية التصوير وعمل تلك اللوحات والتي لا يوجد لها دراسات باللغة العربية .

لقد قمت بعمل مسح أثري لكل المواقع في الأردن وفلسطين واستخراج اللوحات الفنية المتعلقة بالنساء واختيارها كموضوع للدراسة ، واستقراء المادة الحضارية والثقافية والفنية وطريقة الصيانة المتبعة من أجل المحافظة على هذا التراث وتحليل اللوحات

فنياً ابتداءً من الشعر والحركات والملابس وأدوات الزينة وانتهاءً بطريقة الصنع والمسود المستخدمة .

ومن ثم قمت بتصوير هذه اللوحات باستخدام الكمبيوتر الأمر الذي أتاح لي الفرصة للتعرف على أدق التفاصيل في بعض اللوحات الفنية المدمرة بشكل كبير وعلى الأخص في لوحات قصير عمرة .

وقد اشتملت هذه الدراسة على خمسة فصول : يتضمن الفصل الأول مقدمة عن مكانة المرأة كما تصورها الفنون في العصرين البيزنطي والأموي بالإضافة إلى نبذة قصيرة عن المرأة خلال العصور .

وقد كرس الفصل الثاني لدراسة اللوحات الفنية وتحليلها والمقاسة حسب الاختصاص إلى ثلاثة أقسام هي :

أولاً : اللوحات النسيجية والتي ترجع في تاريخها إلى العصر البيزنطي فقد تم تحليل العديد من اللوحات النسيجية التي احتوت صورة المرأة من مناطق متعددة في الأردن وفلسطين .

ثانياً : لوحات الرسم الجداري (الفريسكو) وأغلبها ترجع إلى العصر الأموي والتي عثر عليها في قصير عمرة في البادية الأردنية ، لكن للأسف فإن أغلب هذه اللوحات مدمرة بشكل كبير بسبب العوامل البشرية والطبيعية .

تعتبر هذه اللوحات الأهم والأكثر تميزاً في الفن الإسلامي لاحتوائها على رسوم لنساء شبه عاريات أو عاريات يقمن بالاستحمام ومثل هذا الرسم لم يعرف من قبل في الفن الإسلامي لذلك غدت هذه اللوحات مهمة ومميزة .

ثالثاً : التماثيل الجبسية التي عثر عليها في قصر هشام في أريحا والتي ترجع إلى العصر الأموي ، فقد عثر على تماثيل لنساء شبه عاريات متزينات بالأقراط والحلّيل والأساور والتيجان وغيرها من أدوات الزينة .

فقد خصص الفصل الثالث لدراسة الملابس وأنواعها وأدوات الزينة بأنواعها وتسريحات الشعر التي ظهرت على النساء في اللوحات الفنية .

بينما يتضمن الفصل الرابع استعراضا للنماذج الفنية من حيث أهميتها وحجمها ومكانتها وأحد بعض الأمثلة من اللوحات التي تم اختيارها موضوعا للبحث .

أما الفصل الخامس فقد تضمن دراسة لطرق صدعة وتقنية اللوحات الفنية بأدواتها الثلاثة (فسيفساء ، رسم جداري ، نحت) التي تم تبويبها حسب النوع على النحو التالي :

١. الفسيفساء وتعريفها وتطورها عبر التاريخ ، تطور زخارفها وأساليب تنعيمها والمواد المستخدمة في صناعتها وصيانتها والمدارس المتخصصة في إنتاجها وازدهارها .

٢. فن النحت الذي يختلف في الأسلوب والموضوع منذ نشأته حسب العصور وطرق وأساليب النحت المتبعة .

٣. فن الرسم الجداري (الفريسكو) وتعريفه وتطوره عبر التاريخ وتقنيته .

وتنتهي هذه الدراسة بخاتمة تتناول ما خرجت به من نتائج وتوضيحات للكثير من الجوانب الحضارية والثقافية من خلال تحليل اللوحات الفنية - موضوع البحث - وقد ألحقت باللوحات التوضيحية التي بلغ عددها ٥٨ لوحة ، بالإضافة إلى قائمة المصادر العربية والأخرى الأجنبية .

الفصل الأول

مقدمة عن مكانة المرأة كما
تصورها الفنانون في العصرين
البيزنطي و الأموي

مقدمة

حواء رمز للمرأة الأولى التي وجدت على وجه الأرض ، فقد خلقها الله سبحانه وتعالى من ضلع آدم الأيمن عليه السلام ، فهي الأم الأولى في العالم . فكلمة حواء مرتبطة بكل امرأة في العالم ، (Meyers . 1988) . فقد تحدثت أغلب الديانات السماوية التي برزت على البشرية عن قصة آدم و حواء وكيف استطاعت من إغراءه بأكل التفاحة التي حرمها الله عليهما و منعهما من أكلها فما كانت النتيجة إلا أن عاقبهم الله عز وجل بطردهم من الجنة وإنزالهم على الأرض .

فقد كانت المرأة منذ أقدم موضوع إهتمام و إثارة كل باحث من حيث طبيعة التكوين الجسماني أو الروحاني ، فهي عبارة عن كتلة من العواطف الجياشة لاتحمل الأذى لغيرها فهي معطاءة لابتعد الحدود ، قادرة على عمل كل شيء يوكل اليها هذا بالإضافة الى كونها قادرة على الأنجاب .

فرسول الله محمد عليه السلام قد أوصي بالأم حتى أنه عد الجنة تحت أقدام الأمهات ، وأمر بالبر و الأحسان وعدم معصية الوالدين وعلى الأخص الأم التي حملت في بطنها وهنا على وهن وسهرت الليالي و الأيام في تربية أطفالها حتى يبلغوا أشدهم ، لذلك كانت المرأة رمزا للعطاء و الخير حتى أنه في فترة من فترات تطور الفنون في العصور اليونانية و الرومانية و البيزنطية تم تشخيص البحر و الأرض على هيئة المرأة.

ولمعرفة مكانة المرأة ووضعها في المجتمعات لابد لنا من أن نقوم بوصف وضع ومكانة المرأة منذ أقدم العصور وحتى يومنا هذا .

المرأة في الأهم الاخرى

من خلال نظرة الى التاريخ القديم نجد أن النساء كن يتمتعن بمكانة عالية في المجتمعات الانسانية و بين الرجال ذوي النفوذ السياسي و الاجتماعي و الديني .

فمثلاً المرأة في بلاد الرافدين وعلى الأخص في مدينة مارى بالعراق كانت تتمتع بمكانة مرموقة ، حيث كانت حاكمة و سياسية محنكة وذات خبرة و مهارة عالية في إدارة شؤون البلاد ، فقد كانت النساء وثيقات الصلة بالهيكل و المعهد حتى أنه كان أسمهن عاهرات المعهد ، وكان الأبناء لا يرون في ذلك ما يضر أو يشين ، بل كانوا يشجعون بناتهم على تقديم مفاتهن وجمالهن للكله ، (الجمري : ١٩٨٦).

في الألف الثالثة ق.م ظهرت امرأة ذات نفوذ كبير في مدينة كيوش *KU-BABA* وكانت الحاكمة و المسيطرة في شؤون حكمها ، حيث كانت تتمتع بقدرة كبيرة ومهارة فائقة في الحكم و إدارة شؤون دولتها .

ومن جهة أخرى ظهرت عدة نسوة كان لهن دور أساسي وإداري في شؤون البلاد دون أن يكون لهن لقب ملكة أو حكمة .

الملكة سبتو *Sibtu* زوجة الملك زمري لم *Zimri-lim* حكمت جنباً إلى جنب مع زوجها الملك حيث عثر على رقم طيني يذكر الملكة سبتو ابنة زمري - لم و زوجة زمري لم .

تم العثور على مسلة من الحجر الأسود الصلب تعود الى زمن الملك حمورابي والتي تضمنت شريعته المتعلقة بمختلف أمور الحياة و التي تضمنت ٢٨١ سطراً ومن هذه الأمور المتعلقة بالحياة فقد ضمن للمرأة حقها في تولى المناصب الحكومية و القضاء وفي مقاضاة الرجل النذ بالتد ، وحقها في الزواج و الطلاق ...الخ من أمور تتعلق بها * (حرب : بدون تاريخ ، الجمري : ١٩٨٦) .

وفي بلاد مصر وعلى الأخص في عصر السلالات المصرية القديمة و الحديثة تم التعرف الى العديد من النساء اللواتي كان لهن تأثير كبير في إدارة البلاد ومنهن الملكة حتشبسوت التي كان لها الدور الكبير في إدارة دفة الحكم ، وأثناء حكم الرومان للبلاد المصرية ظهرت عدة نسوة كان لهن تأثير كبير على قادة الحكام الرومانيين و منهم الملكة كليوبترا التي قامت بأغراء يوليوس قيصر و مارك أنتوني بواسطة جمالها ، نكاتها ، فطنتها و حنكتها السياسية ، وهؤلاء القادة كان معروفاً عنهم الذكاء و القوة و الشجاعة حتى أن أغلب مناصبهم كانوا يهابون الوقوف أمامهم ، لكن هذه الملكة استطاعت أن تنشئ نزاعاً و خلافاً بين هذين القائدين، (*Fantham et al* : 1994) .

هنالك ملكة أخرى كان لها أثر كبير في حكم البلاد وهي *Berenice II* التي حكمت ٢٧٣ - ٢٢١ ق.م و التي تعتبر من أبرز الملكات اللواتي حكمن مصر في فترة غياب زوجها عن البلاد وأثناء ذهابه في حملة عسكرية على سوريا في عام ٢٤٦-٢٤١ ق.م ، (Fantham et. al. : 1994) .

إلا أن الاعتقاد الذي كان سائداً هو أن علة الخطيئة كان سببها المرأة ، فهي خليفة الشيطان وكانت سبباً في إخراج آدم من الجنة ، (الجمري : ١٩٨٦) .

النساء في القرن الخامس قبل الميلاد وعلى الاخص في مدينة أثينا كن يعملن في الأسواق في مختلف الصناعات ولكن الأمر لا يخلو من أن بعض النساء كن يقمن بالخدمة كجاريات في بيوت أسيادهن وهذا لم يمنع المرأة من القيام في العبادة والصلاة ، (Pomeroy 1975) .

في القرن السادس قبل الميلاد وعلى الخصوص في مدينة أثينا كانت المرأة تتمتع بحرية كبيرة في حياتها العامة والخاصة فقد كانت محترمة ومقننة يحترمها الرجال في عائلتها ومجتمعها ، وأن كان البعض كان يعتقد بأنها كانت تعد من سقط المتاع تباع وتشترى في الأسواق ويحرم عليها كل شيء عدا تدبير البيت و تربية الأطفال (الجمري : ١٩٨٦) .

ومثلها مثل الرجال كانت تستطيع أن تخدم أمها ووطنها فقد انخرطت المرأة الاثنية في الحياة العامة وأصبحت مستقلة مادياً وفكرياً فقد أورثها القسانون من ميراث عائلتها وكان يسمح لها بالتصرف بحرية كاملة دون قيود وكان ينتقل منها إلى زوجها وأولادها بعد موتها . نساء تلك الفترة كن يزوجن حين يبلغن من الرابعة عشرة فتصبح السيدة تحت حماية زوجها بعد أن كانت تحت حماية والدها.

في العصر الهلنستي كانت المرأة متمنعة بحريتها فقد كانت حاكمة ووالدة ومسيدة أعمال وكاهنة ، مارست الحياة الاقتصادية وبرعت بها حتى أن العديد من النسوة كن يملكن ثروة أكثر من الرجال .

كما برعت المرأة في مجال القانون وأصبحت محامية بارعة تدافع عن حقوق غيرها من النساء وسمح لها بالزواج والطلاق إذا تعذر عليها العيش مع زوجها لكن الأطفال كانوا تابعين للوالد وليس لها ، (Pomeroy : 1975) .

تم تأسيس العديد من المدن التي سميت بأسماء نساء كان لهن شأن كبير ، حيث كنّ يقدّمن بدعماً مادي لبهاء بعض المظاهر العمرانية في البلاد مثل معبد الإله ديمتر *Demeter* في مدينة *Pergamon* الذي أنشأ بدعماً من الملكة *Apollonis* زوجة *Attalos I* (٢٤٧ - ١٩٧ ق.م).

في الفترة الممتدة من القرن التاسع - السابع ق.م تم العثور على العديد من التماثيل الرخامية التي تصور العديد من الآلهات اللواتي كنّ معبودات آنذاك هذا بالإضافة الى العديد من القواعد الرخامية التي احتوت أسماء لنساء كان لهن الدور الأكبر في الحياة العامة ، (*Ridgway : 1987*).

وفي العصر الأتروسكي ٦٣٠ ق.م تم العثور على قبور عديدة تعود في مجملها الى نساء أتروسكيات كان لهن الدور الكبير في نهضة البلاد ، ويتضح ذلك من خلال الزخرفة التي زينت بها القبور ، و الأدوات التي تم العثور عليها داخل كل قبر ، حيث كان من المتعارف عليه وضع أدوات الميت بداخل القبر اعتقاداً منهم بالحياة بعد الموت ، وبذلك فقد تم التعرف الى طبقات المجتمع المختلفة من خلال ما يعثر عليه داخل القبور ، لذا فقد تم التعرف الى ان النساء الأتروسكيات كنّ يتمتعن بمكانة مرموقة في المجتمع حتى أنه كان يسمح للمرأة بتسمية أولادها باسمها مثلها مثل الرجل .

في العصر الأيوني كانت المرأة الأيونية *Ionian women* تتمتع بحرية كبيرة في ممارسة حياتها الاجتماعية ، السياسية ، الاقتصادية و الدينية فقد تم تقديس المرأة بشكل كبير في ذلك العصر حتى أنه طهر العديد من الآلهات مثال أفروديت ، هيرا ، نايكي و أرتيمس بحيث خصص لكل الهة عمل وواجبات كانت تقوم بها . (٥٠٨٧٩)

تم العثور على تمثال للالهة نايكي المجنحة و هي الهة النصر اليونانية بالإضافة الى العديد من التماثيل لنساء عاريات أو مرتديات اللباس التقليدي أو تصويرهن بلباس الرياضة حيث كان مسموحاً للنساء ممارسة الرياضة الى جانب الرجال ، (*Ridgway . 1987*).

في عصر الأمبراطور أغسطس كانت صورة المرأة تظهر على النقود البرونزية ، فقد تم العثور على العديد من النقود البرونزية التي تحمل صورة *Lucius & Gaus* وهما إيتا الأمبراطور أغسطس ، (*Fantham et.al 1994*).

هنالك تماثيل تم العثور عليها مختلفة المصنوع بعض الشيء ، حيث تم تصوير المرأة في حالة الولادة و ما ينجم عنها من أضرار ، فإذا حدث أن توفيت امرأة في حالة الولادة كان يتم عمل تمثال لها من قبل عائلتها وأولادها وأحياناً زوجها ، فقد تم العثور على قـبـعدة لتمثال مصنوع من قبل النحات المشهور Endoios في مدينة Lampito وهذا التمثال يمثل امرأة في حالة الولادة وهي سيده تدعى Megara Hyblaia ، ويعتقد بأن هذه الحالة ليست إلا تمثيلاً للخصب و عطاء و تصحية المرأة المستمرة والتي تخلق معها بالعطرة ، (Ridgway : 1987).

العصر الروماني كان عصراً مزدهراً في مختلف الولحي ، فقد تمتعت المرأة بحريتها و مارست العديد من النشاطات ، وتمتعت بالحرية إلا أن الأمر لا يخلو من وجود جاريات في المجتمع الروماني الذي كان يضطهد حقوق المرأة في العيش الحر ، فالمرأة كانت مصدر أغواء يستخدمها الشيطان لاصداد القلوب ومن أجل تخفيض العقوبات البدنية القاسية ، فقد أجمع مجمع علمي في مدينة روما لمحدث شؤون المرأة ، وخرج بتوصيات منها حرمانها من أكل اللحوم ، وعدم للكلام حتى أن بعض النساء كنتم تمشي في السوق وهما مغلق بفقل ، (الجمري : ١٩٨٦) .

فالجارية كان بحق لها أن تتزوج من عبد مثلها وذلك بالاتفاق مع السيد . ومع كل الأزدهار الذي كان يعم البلاد كانت المرأة مضطهدة الحقوق ، (Pomeroy : 1975).

في العصر البيزنطي تمتعت المرأة بحريتها وحقوقها ، فهناك عدة نساء بررن في المجتمع البيزنطي ومنهن الأميرة هيلينا والدة الإمبراطور قسطنطين ، حيث كان لها الأثر الأكبر في إقناع ولدها بأعتناق المسيحية بعد أن قامت بزيارة للقدس ، حيث أكتشفت أن للمسيحية أتباعاً كثراً الأمر الذي كان يشكل خطراً على الإمبراطورية الرومانية، فأقنعت ولدها بأعتناق الدين الجديد وكسب المسيحيين الجدد وتأسيس دولة جديدة هي بيزنطة.

الإمبراطورة ثيودورا زوجة الإمبراطور جوستيان ساعدت زوجها في إحداث نهضة في البلاد ، فمعظم الكنائس التي تم العثور عليها في روما وغيرها من البلاد ترجع هي تاريخها إلى فترة حكم جوستيان أي القرن السادس الميلادي ، (Herrin : 1985).

ففي هذا العصر تحررت المرأة من القيود التي كانت تقيدّها وعادت تمارس حياتها بشكل حر، وتتمتع بالكثير من الحرية في أمورها الحياتية، ودليل ذلك تم العثور على العديد من الأرصيات العيسفائية التي تصور لنا المرأة في مختلف المشاهد، الهة و حاكمة و متبرعة وكهنة وغير ذلك من المناصب التي وصلت لها المرأة البيزنطية.

ظهرت في بلاد العرب العاربة عدة نسوة كان لهن الدور الكبير في المجتمع و مهن ملكة سبأ بلقيس ابنة البشيرج التي ورد ذكرها على لسان هدهد سليمان في القرآن الكريم في سورة النمل، قال تعالى: "أمي وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء، ولها عرش عظيم"، (سورة النمل، الآية ٢٣). شهد لهذه الملكة بقوة الفراسة و الفطنة و الذكاء وتكبير شؤون الدولة، (حرب: بدون تاريخ).

كما ظهر في مملكة الأنباط عدد من الملكات اللواتي كان لهن تأثير كبير في الحكم و إدارة شؤون البلاد ومنهن الملكة شقيقة الثانية و الثالثة و الملكة خالدة، (حرب: بدون تاريخ).

ظهرت في سوريا مدينة تدمر التي ذاع صيتها وقوتها و ازدهارها وأثارها شاهد على قوتها و حضارتها، برزت منها ملكة عظيمة تدعى زنوبيا أو زينب أو الربباء، التي اشتهرت بغطنتها و قوة ملاحظتها و جمالها، فقد خاضت العديد من الحروب ضد الرومان وكانت العدو الأعد لهم واستطاعت ان تصمد في وجههم حتى عام ٢٧٤م إلا أنها وقعت اسيرة بيدهم، (حرب: بدون تاريخ).

كانت القبائل العربية على قدر كبير من التفهم و التحضر وعلى الأخص فيم يخص المرأة وحقوقها وواجباتها، فقد أعطت للمرأة حرية اختيار زوجها وتطبيقه إذا ارادت، مثل السيدة ماوية بنت عفراء التي تزوجت حاتم الطائي بملء إرادتها وقد طلقته بإرادتها عندما إحصت أنه قد أفرط في كرمه، (حرب: بدون تاريخ) وغيرها الكثير من النصوص أمثال السيدة عمرة بنت سعد، فاطمة بنت الخرشب الأنمارية.

وفي المرحلة التي سبقت الإسلام كانت المرأة مضطهدة لا تملك حقاً لها في الحياة حتى أنه في الجاهلية كان يتم وأد البنات مباشرة بعد ولادتها والمقصود بالواد دفن البنات وهي حية - لأسباب منها: خشيئهم الفقر، فالمرأة كانت عبارة عن سقط متاع وعامل يؤس و شقاء ووصمة عار وهول، (حرب: بدون تاريخ) ومن القبائل التي أقدمت على

وآد البنات ، قبيلة قبس ، أسد ، هذيل ، وبكر بن وائل (الجمري : ١٩٨٦) . إلا أن جاء الإسلام فأعطاهما حقها في العيش حرة ودون قيود تحد من حريتها ، فقد ورد نص صريح في القرآن الكريم بحرم قتل الفتاة ومنه قوله تعالى : " ولأنا الموعودة سنلت ، بسأي دنس قتلت " (سورة التكوين الأيتان ٨ - ٩) ، وقوله تعالى : " ولا تقتلوا أولادكم من إسلانح نحن نررفكم وإياهم " (سورة الانعام الآية ١٥١) وقوله تعالى : " وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم ، يتوارى من القوم من سوء ما بشر به ، أيمسكه على هون أم يدسه في التراب ، ألا ساء ما يحكمون " (سورة النحل ، الأيتان ٥٨-٥٩) .

فالإسلام أعطى المرأة حقها في الحياة و الرواح و العمل ، كما أعطاهما حقها في الميراث فهناك نص صريح في القرآن الكريم بكل ما يتعلق بالمرأة وحقها في الميراث كما ورد بسورة النساء ، ونتيجة لهذه الحرية ، برزت عدة نسوة كان لهن الدور الأكبر في الحياة الإسلامية فقد كن يرافقن الحروب الإسلامية لى المعارك و الحروب كمرضات ، يقمن بعلاج المصابين و الجرحى ومنهن السيدة نسيبة بنت كعب المازنية المشهورة بأمة عمارة التي جرحت وحدها في غزوة أحد اثني عشر جرحا وأستبسلت هي وزوجها و أولادها في الدفاع عن رسول الله ، والسيدة صفية بنت عبد المطلب التي تجرأت على قتل يهودي ثم جردته من سلاحه ، (حرب : بدون تاريخ ؛ : Mernissi 1987) .

فالمرأة المسلمة شاركت أحباها المسلم في الإسلام ، مثل السيدة فاطمة بنت الخطاب أخت عمر بن الخطاب التي كان لها الأثر الأكبر في إسلام عمر بن الخطاب ثاني الخلفاء الراشدين ، والسيدة أسماء بنت أبي بكر الصديق التي سبقت لحونها الذكور في الإسلام ، و السيدة حديجة بنت حويلد التي كانت أول من صدق الرسول الكريم حين أنزل عليه الوحي ، (حرب : بدون تاريخ) .

الفصل الثاني
دراسة اللوحات الفنية
وتحليلها

مقدمة

في العالم الحالي ثلاث ديانات سماوية موجودة وهي على التوالي ، اليهودية و المسيحية و آخرها الإسلام .

وكل ديانة من هذه الديانات السماوية لها عقائدها و شعائرها و اتباعها و أصولها و فكرها و مبادئها ، الأمر الذي جعل هنالك اختلاف في طريقة التقيد و العبادة لكنها في مفهومها تتشابه الى أبعد الحدود من حيث التوحيد والتي تقوم على عبادة الله وحده دون غيره وعدم الإشراف به.

والمسيحية دين سماوي ظهر على الأرض العربية يدعو لعبادة الله وحده، حاملاً معه العبادات و الأفكار التي تضمن للناس العيش بحرية و سلام دون الخوف من حاكم أو إمبراطور وتحلى ذلك في شخص السيد المسيح عيسى بن مريم عليه السلام ، الذي أتى يدعو الناس لعبادة الله وإخراجهم من الحاهلية و الوثنية التي فرضتها عليهم الديانة الرومانية الوثنية التي ورثتها من الإمبراطورية اليونانية فالرومان و يعتبرون للورثة الشرعيين لليونان ، فما كان من الناس المضطهدين بادية الأمر إلا اعتناق الدين الجديد أملين أن يجدوا الخلاص و الحرية ، فكانت الدعوة في بادية الأمر سرية كغيرها من الدعوات السماوية الأخرى التي ابتدأت في السر الى أن أعلنت على الملأ .

قام الإمبراطور قسطنطين بإعلان الديانة المسيحية و إنفصالها عن الديانة الرومانية الوثنية عام ٣١١م ، وقام بتأسيس مدينة على ضفاف نهر بيزنطة ومنها إحد اسم الدولة البيزنطية ، مع قدوم الدين الجديد و تأسيس الدولة الجديدة ما كان على الفنان إلا الاندفاع الذي عبر عنه في مجالات عدة منها الفنون و العمارة ، فظهرت الكنائس التي كانت مخصصة للعبادة بمظهر جديد يتم عن الحياة الرغدة و الاستقرار النفسي الذي كان يعيش به الفنان الأمر الذي انعكس إيجاباً على الفنون البيزنطية التي وجدت في حياة السيد المسيح المجال الأوسع في رسم هذه القصص على جدران و أرضيات الكنائس وكان ذلك من خلال الفسيفساء أو الرسوم الجدارية أو التماثيل و العجيات وغيرها من الوسائل كانت تستخدم في التعبير عن هذه القصص و الحكايات .

ولابد لنا من تقسيم مراحل الفن المسيحي تبعاً للظروف التاريخية و الإقليمية التي ساعدت على ظهوره و إنتشاره، الى المراحل التالية :

١. مرحلة الدعوة المصرية ، و استمرت الى ما يقارب الخمسة فرون أثناء الحكم الروماني في القدس ، حيث كان المسيحي في تلك الفترة مصطهداً بل ويعاقب بالأعدام و عيسى الأخص أثناء فترة حكم نيرون ٦٤م و و ديوكلمسيار ٢٨٤م، فاليريان ٣٥٧م (بهنسي : ١٩٧١) حيث أحد المسيحي يعقد إجتماعاته في أماكن تحت الأرض أطلق عليها أسم الديماس أو كاتاكومب *Catacomb* نسبة الى أحد القديسين ، (بهنسي : ١٩٧١) وفي عهد اسكندر سيعير منح المسيحيون لأول مرة أرضاً لبناء كنيسة حيث أقيم في روما عدد من الكنائس في عام ٢٦٠ ، (بهنسي : ١٩٧١) .

٢. مرحلة الدعوة الصريحة في ظل حكم الرومان والتي بدأت في عام ٣١١م في عهد الإمبراطور قسطنطين الذي أعتنق المسيحية و نقل عاصمته الى الشرق في مدينة بيزنطة وجعل الدين المسيحي الدين الرسمي للدولة ، فقام ببناء العديد من الكنائس في روما و أنطاكية وغيرها من أرجاء الإمبراطورية البيزنطية الواسعة و من هذه الكنائس كنيسة سان جاز دولارتس و كنيسة سانت صوفيا الاولى، (بهنسي : ١٩٧١)

٣. مرحلة الفن المسيحي من القرن الرابع و حتى السادس خارج بيزنطة وتعتبر هذه المرحلة فترة إزدهار و توسع أولاً للإمبراطورية البيزنطية و ثانياً للفن المسيحي الذي عاش في فترة رامية من التطور و الأزدهار ، وظهر ذلك واضحاً خلال الفنون التي تم العثور عليها في كنائس تلك الفترة سواء كانت في الأردن أو فلسطين اللتين تعتبران جزءاً من الأرض المقدسة مهد المسيح ، ومكان تعميده و حياته و صلبه ، فظهر العديد من المدن في الأردن و فلسطين التي كانت مردهرة بشكل كبير حتى أنها اعتبرت مدارس في الفن المسيحي ، ومنها مدينة مادبا و صواحبيها ، وجبل نبو ، و أم الرصاص في الاردن ، و الحصيفة و بيسان و يافا في فلسطين و غيرها الكثير الكثير من الكنائس المنتشرة في الأرض المقدسة .

٤. مرحلة الايكونوكلارم *Iconoclasm* و التي ابتدأت في عهد الإمبراطور ليون الثالث ٧١٧ - ٧٤٠م وهذه المرحلة مهمة جداً لانها قامت على محاربة التصوير الديني فقد أصدر الإمبراطور ليون الثالث في عام ٧٢٦م مرسوماً يحرم التصوير داخل الكنائس و أماكن العبادة ، فقام أنباع هذه الحركة بتخريب الصور الدينية في الكنائس و احلال الصور النباتية أو الهندسية محل الصور ، الأدميسة أو الحيوانية، (بهنسي : ١٩٧١ ، الحوري : ١٩٩٠ ، Schick . 1957) وبعاقبة كل من يحالف هذا المرسوم

بالإعدام، ثم جاء قسطنطين الخامس ابن ليون الثالث وأصدر المرسوم الثاني الذي يبص على تحريم التصوير للديني، ولكن الأيقونات أعيدت في عام ٧٨٤م على يد الإمبراطور نيو الرابع، وهذا كان له الأثر الأكبر في النزاع الذي حدث بين الكيسيتين الشرقية والعربية. واستمرت هذه المرحلة حتى مجيء نيكودورا عام ٨٤٣م والتي أمرت باحترام الأيقونات و التصوير الديني من جديد.

فالحصارة البيزنطية هي حضارة شرقية عاشت على أرض عربية تأثرت بالعديد من الحضارات و الديانات و المعتقدات و العقائد ، و تعرضت هذه الأرض الى العديد من الهزات و الحروب وظهر هذا واضحا في الفنون و العمارة و الإنتاج الحضاري في تلك الفترات، وفي الصفحات القادمة سوف نقوم بتحليل بعض مظاهر هذا الإنتاج الفني الحضاري (الفسيفساء و الرسم الجداري) للفترة المسيحية في الأردن و فلسطين .

تحليل اللوحات الفسيفسائية

ردفة هيبوليتس

لدت الحفريات الأثرية ما بين الأعوام ١٩٧٢-١٩٩١م ، أن كنيسة العذراء قد بنيت فوق قاعة قصر مادبا والتي تعرف باسم قاعة هيبوليتس ، حيث تم اكتشاف فسيفساء رائعة الجمال من حيث الألوان و الرسومات ، وقد قدرت مساحة الفسيفساء ٦,٤٠م طولا، ٣,٠٥م عرضا ، موضوع الفسيفساء مستوحى من الأسطورة اليونانية فدرا و هيبوليتس، والقصر نفسه قد بنى على أنقاض معبد روماني.

تقسم الأرضية الفسيفسائية من حيث المضمون إلى قطاعات الأوسط منها محاط بحزام من زخرفة الاكانثوس و للطيور ، ومشاهد الصيد ، واللوحه الوسطى في القطاع الأوسط تمثل أسطورة فدرا و هيبوليتس ، أما اللوحة الثانية فتظهر افروديت جالسة على العرش قرب ادونيس بين جولريها ، آلهة النعم للثلاث ، وستة من آله الحب كيوبيد ، وفلاحة تشاهد المنظر بكل استغراب.

المساحة الواقعة بين الحزام و جدار الردفة تظهر اللوحة الثالثة التي تصور اما ثلاث من المدن على هيئة الإلهة نيكى والى جانبها تظهر صور بعض الطيور و الحيوانات المختلفة. في الزوايا الأربع من الحزام هناك تشخيص للفصول الأربعة على هيئة الإلهة نيكى . (Piccirillo : 1990 , 1993 a , c ; 1996)

لوحة أسطورة فدرا و هيبوليتس - لوحة رقم ١

تعتبر هذه اللوحة عن الأسطورة المعروفة ، فدرا و هيبوليتس *Phedra and Hippolytus* التي اشتهرت في الأدب اليوناني من خلال يورويديس *Euripides* ، بينما الألب الروماني من خلال سينكا *Seneca* . (piccirillo : 1993 ; 1996) .

تتحدث الاسطورة عن فدرا زوجة ثيسبوس ، وابن زوجها هيبوليتس ذلك الفتى الذي نذر نفسه إلى الالهة أرتميس ، حيث كان من عابته بعد كل رحلة صيد أن يذهب

إلى معبد الالهة لرتيمس (إله الصيد ، وهي الأخت التوأمة للإله أبوللو إله الموسيقى والشعر) ، (كوملن : ١٩٩٢) ، ليصنع الأزهار على مذبحها ، ولكنه لم يكن يهتم بالالهة افروديت (إلهة الحب والجمال عند الإغريق تقابلها فينوس عند الرومان) ، (راتقيس : ١٩٨١) ، لاحظت فدرا زوجة الأب أن الفتى اخذ يكثر و يصبح صيادا " ماهرا " جميلا " ، فوقعت في حب الفتى ، أثناء غياب ثيسبوس عن المنزل كانت فدرا تظل وحيدة هي و المربية العجوز التي تنبتهت إلى أن فدرا قد أحببت هيبوليتس ابن زوجها ، فذهبت إلى الفتى و أعلمته ما كان من أمر زوجة أبيه ولكن الفتى الذي كان يقدر أباه لم يستطع الاجابة فرد المربية خائبة بما أتت به ، وخوف من أن تطرد توسلت المربية العجوز إلى هيبوليتس أن يكتم السر ولا يخبر به أحدا .

علمت فدرا بما قامت به المربية وما كان رد هيبوليتس فأخرجت من الموقف وقررت أن تغفل نفسها وان تعمل على الانتقام من هيبوليتس ، فقامت بكتابة رسالة على لوح خشبي تنص على أن فدرا قامت بشق نفسها لان هيبوليتس قد مسها أثناء غياب أبيه ، فكانت المعاجاة الكبرى عندما قرأ الأب الرسالة حيث قرر الانتقام من ولده بأن يقتله ، وفي هذه الأثناء تذكر الأب أن ثوسيون (إله البحر و الخيل يقابله نبتون عند الرومان) ، (راتقيس . ١٩٨١) قد وعده بأن يبعده له أي أمر يطلبه منه ، فطلب إليه أن يقوم بقتل هيبوليتس . بينما كان الشاب يحاول الهرب من والده ، حرج من البحر مساردا كبيرا ، فدعرت الحيل وهرت مسرعة ، وانشطرت المركبة نصفين بعد أن اصطدمت بصخرة . وفي ظل كل هذه الأحداث كانت رتيمس تشاهد مجرى الأمور لكنها لم تتدخل لصالح الشاب وذلك لإتباعها قوانين نصت على أن كل إله لا يحق لها التدخل بأمر إله آخر ، ولأسيما إذا كان الأمر يتعلق ببشر . ولكنها فعلت شيئا واحدا ، إذ هبطت سحابة إلى الأب أعلمته ببراءة ابنه الذي لم يستطع التحدث عن الأمر وذلك وفاء للوعد الذي كان قد قطعه إلى المربية العجوز ، (غريبر : ١٩٧٦) .

وفي هذه الصورة الملكة فدرا *Phedra* و جواربها اللواتي يقمن بمساعدتها و إلى جانبها هيبوليتس *Hippolytus* الذي ترافقه حاشيته و حادم يمسك رس العرس بينما تلتفت المربية إلى هيبوليتس .

ظهرت الملكة فدرا و هي متزينة بالحلي حيث تلمس قرطا يتدلى منه ثلاث لؤلؤات وسلسلة ، وعقد مع أيقونه وفي يدها اليسرى سوار وعلى رأسها تاج مرصع في

الوسط بحجر كريم. أم رداء الملكة فقد كان من غير أكمام ، مرينا بأهداب ثميبة عند العنق. كما ظهرت حركات الثوب بطريقة رتيبة.

أما شعرها فقد كان مصففا على شكل لعائف صغيرة الحجم و بشكل يتلائم مع شكل القُرط. من خلال النظر إلى وجهها ومن خلال عيوبها يلاحظ أنها ذات طابع حزبي ، غلبة الحب، بين جواربها تستمع بقلق شديد إلى المربية التي أرادت إقناع هيبوليتس بالعودة إلى محبوبته (Piccirillo 1990 , 1993 a , c).

هذا وقد ظهرت الجوارب و هن يساعدن فدرا ، فالجارية الأولى و التسي تقف بقربها فقد ظهرت مادة يدها اليمنى خلف رقبة الملكة فدرا و كأنها تؤثر إلى شيء معين أما ملابسها فكانت عادية بسيطة الشكل كونها جارية و ليست سيدة ذات شأن ، ترتدي ثوب بدون أكمام أو ما يسمى بالعباءة . وشعرها مصفف في شبكة و عيوبها مترقبة قلقة و كذلك تعابير وجهها .

أما الجارية الثانية و التي تقف إلى يسار الجارية الأولى فتظهر و هي تمد يدها وكأنها تشير إلى شيء ما مرتدية عباءة بدون أكمام وشعرها مصفف في شبكة ، أما عيوبها فقلقة و حزينة ، وكذلك أيضا. يعترض أن يكون هنالك صورة المربية التي تحاول إقناع هيبوليتس بالعودة إلى محبوبته، ولكن للأسف الشديد فهي مدمرة و لم يبق منها غير الاسم و الشعر المنسل و جزء من الذراع اليسرى المرتفعة إلى أعلى .

لوحة أفروديت الجالسة على العرش قرب أدونيس - لوحة رقم ٢

ظهرت صورة أدونيس *ADWNIC* في أقصى الطرف الأيمن من اللوحة ، وهو جالس بينما تجلس إلى جواره الآلهة أفروديت *Aphrodite* (آلهة الحب و الجمال) ، يقال أنها نشأت في النحر لذلك فأن معنى اسمها أفروديت يعني المولودة من الرشد . وهنالك مقولة أخرى حول اسمها ، ففي كتاب " تاريخ سوريا الحصري القديم " للكاتب أحمد داود، يشير إلى أن اسم أفروديت مركب من شطرين ، الأول : "أف" أو "أفو" و الذي يعني الوجه أو التجسيد أو صورة والثاني : " ردي " أو " رديو " أو " رديت " و التي تعني الزرع ، النسل ، ونصم معنى الكلمتين نجد أن معنى اسم أفروديت بالعربية

هو "تجسيد الزرع أو النسل" (داود : ١٩٩٤ ، عباد : ١٩٩٨) . وقد صورت الآلهة مكتملة الجسد المليء بالإغراء و الفتنة وقد أعطي لها رهرة اللوتس كدليل على الفتنة والإغراء و فكهة الرمان رمزاً للحصب، (نعمة : ١٩٩٤ ، Stoneman 1991)

أول أفروديت وصيقتين : الساعات و النعم ، وآلهات النعم هن بنات زيوس من زوجته يورنوم ، وهن أجاليا ، يوجيروس و ثاليا ، وكانت واجباتهن أن يقمن بمساعدة افروديت و يحلمن من النظرافه . كانت هذه إلهة جميلة جداً فقد أثارت إعجاب أغلب الآلهة في الاولمب، لكنها أحببت الإله «رس أو مارس إله الحرب الشرس وكانت تلتقي به سرا في الليل وأنجبت الكثير من الأولاد من أرس . أما قصتها مع ادونيس فهي مختلفة ، فبينما كانت تمشي في العابة لغت نظرها شجرة أهدت تنقسم إلى جرتين وخرج منها طفل صغير ، وهذه الشجرة ما هي إلا ميرها والدة ادونيس و روجة كبير ، التي هربت مسن والدها حيث حولتها الآلهة إلى شجرة ، وعندما كبر الفتى وأصبح شاباً قوب " و صياداً" ماهراً أحبته افروديت و ظلت تلاحقه من مكان إلى آخر ، حتى علم أريس بالأمر الذي ثار غاصباً من العيرة لكون افروديت فصلت عليه انسياً فتحول إلى خنزير بري وحشي وقام بقتل أدونيس، فهرعت افروديت لخدمة الشاب لكنها وصلت متأخرة فقد مات ولكن هالك رأي آخر يقول أن سبب موت ادونيس كان عن طريق حذير كانت قد أرسلته اريتمس لتأثر من افروديت التي كانت الممببة في قتل هيبوليت (ملكة الامارات) وعندما نزل ادونيس إلى الدار الآخرة أحبته بروسيربيا ، الأمر الذي أعصب افروديت التي اشتكت إلى جوبيتر كبير الآلهة ، حيث قرر أن يكون ادونيس حراً أربعة أشهر في السنة، وإن يقضي أربعة أشهر مع افروديت ، ولربعة مثلها مع بروسيربيا ، وهذا يفسر لنا تعاقب الفصول، فالربيع عندما يأتي يكون ادونيس مقضياً وقته مع افروديت ، و الأشهر المقطرة تعني فصل الشتاء أي الأربعة أشهر التي يقضيها ادونيس مع بروسيربيا . (غيربر : ١٩٧٦ ؛ كوملان : ١٩٩٢) .

من أبناء افروديت إلهة كيويدي *Epwc* (إله الحب عند الرومان يقبله ايروس عند الإغريق) ، (رائعين . ١٩٨١) ، فهو لطيف و قاص مثل والنته ، فهو طفل في السابعة أو الثامنة من عمره ، مسلح بقوس وسهام حادة قد شغف بحب فتاة من الأنس تدعي بيسيبيه وهي أميره فائقة الجمال أراد أن يتزوجها ولكن والدته عارضته ، لكن كيويدي اشتكى إلى جوبيتر الذي أمر برفع بيسيبيه إلى السماء وجعلها إلهة عندما تروح منها أنجبت له بنتاً اسمها الشهوة ، (كوملان : ١٩٩٢) . ظهرت افروديت و هي جالسة

منها أحببت له بنتاً اسمها الشهوة ، (كوملان : ١٩٩٢) ظهرت أفروديت و هي جالسة على العرش بجانب أدونيس *Adonis* الممسك برمح وهي تهدد بخنقها إله الحب كيوييد *Cupid* الذي تقدمه إحدى الهات النعم الثلاث *Xapic* ، ويظهر إله حب *Epwv* أحر ممسك برجلها العارية وثالث يراقب المشهد ، ورابع يهرع سلة الزهور و رأسه بداخلها .

ويقصد من السلة والأزهار قصيدة أستخدم بها قرص العسل و النحل لترمز لكل من حلوة و لسعة الحب . (Piccirillo, 1990 , 1993 c , 1996) تمسك إلهه النعم الثانية *Xapic* بأقدام كيوييد الذي يحاول أن يجد له مخبأ في أغصان الشجرة ، و إلهه الحسن الثالثة تحاول اللحاق و الإمساك بكيوييد السادس.

ظهرت الإلهة أفروديت *Aphrodite* و التي كتب اسمها فوق رأسها باليونانية *Aopodith* ، متحلية بحلي كثيرة مثل أقراط يتدلى منها ثلاث لؤلؤات صغيرات الحجم ، و أساور حول معصمها في وسطهما حجر كريم صغير الحجم ، و أساور على الساعد (الزند) ، و عقد ملتف بشكل ثلاثي حول العنق يتدلى منه حجر دائري الشكل ينزل على الصدر ، و جلاخيل حول الكعبين . كما هو المعتاد في تصوير الإلهة أفروديت ، وهي عارية الصدر والجزء الأسفل من الجسم مغطى برداء ذي أهداب كثيرة حول الرداء، موزعة بشكل منتظم لتصفي حركة و جمال على شكل الرداء ، كانت طيات الرداء منسجمة جداً مع طبيعة جلسة الإلهة أفروديت . صورت الإلهة أفروديت وهي ممسكة في يدها اليسرى صندلها الذي خلعت من أجل أن تهدد به كيوييد الذي تقدمه لها إحدى الهات الحسن الثلاث ، و تمسك بيده الأخرى وردة تقع أسفل القلادة وشعرها كان مصفوا على شكل ضفيرة منسدلة على كلا الكتفين و عيونها حالمة ، سعيدة ، أما وجنتاها فقد كانتا حمراوين ، وفمها عليه ابتسامة رقيقة .

ظهرت في هذه اللوحة ثلاث الهات النعم *Xapic* المرافقات للإلهة أفروديت *Aopodith* ، الأولى ظهرت و هي تمسك بأحد إله الحب كيوييد حيث قدمته إلى أفروديت وقد تزينت هذه الإلهة بأقراط يتدلى منها ثلاث لؤلؤات تشبه تلك التي تضعها اللالهة أفروديت ، و أساور حول معصمها و أساور الساعد (الزند) وسلسلة مفردة تلتف حول العنق وفوق رأسها تاج في وسطه حجر نعيم كأنه لؤلؤة بيضاء اللون . وكانت مرتدية ملاء طويلة من غير أكمام مشدودة إلى الحصر بربر معقود في الوسط بشكل وردة، أطراف الثوب ظهرت بشكل متعرج .

وتظهر هذه الإلهة وهي حافية القدمين ، شعرها قصير مصفف لا ينهدل على الكتفين بل يظهر وهو ملفوف إلى الوراء ، عيونها حاملة لوزية الشكل ، شكلها جدي بعض الشيء .

وتظهر الإلهة الثانية *Xapic* وهي تلحق بكيوبيد *Epwv* الذي يحاول الاحتواء بين أغصان الشجرة ، هذه الإلهة كانت تتحلى بأقراط تتدلى منها ثلاث لؤلؤات ، وأساور حول المعصمين ، وأساور حول الساعد (الزند) ، وسلسلة تلتف حول العنق وفي الوسط حجر كريم قد يكون لؤلؤة بيضاء اللون ، وتاج على رأسها لا يوجد عليه أي إصافات . ترتدي ملاءة بدون أكمام ذات ألوان زاهية مشدودة إلى الخصر بزنانر ذي ألوان متباعدة و كأنها مربعات و طيات ملابسها ظهرت منسجمة مع طبيعة الحركة ، أطراف ثوبها كانت بشكل متعرج وظهرت حافية القدمين . شعرها كان مصففا على شكل صغيرة تلتف إلى الخلف شكل متقن عيوبها لوزية الشكل و كأنها منقطة بعض الشيء .

تظهر الإلهة الثالثة *Xapic* وهي تحاول اللحاق بكيوبيد وتحلّيه بحلى مثل أساور للمعصمين و أساور الساعد (الزند) ، دون أن تضع أقراطاً أو سلسلة ، ولكنها كانت تصنع تاجاً غير مزخرف فوق رأسها و لا يوجد عليه أية إضافات . ترتدي ملاءة بدون أكمام مشدودة إلى الخصر بزنانر معقود بشكل وردة ، طيات ملابسها متداخلة بشكل دقيق مع طبيعة الحركة فظهرت و كأنها حية و متحركة ، و أهم ما يميز هذه الإلهة وجود الوشاح الذي يبدو متفحفاً من الريح و هو ملفف حول يدها اليمنى و ممتد حلف ظهرها ، وأطراف ثوبها كانت متعرجة ، وهي كمثيلاتها حافية القدمين . شعرها كان على شكل صغيرة ملتفة إلى الخلف ، في وسط شعرها نجع يفصل الشعر إلى قسمين .

أما المرأة التي تم رسمها في أقصى يمين اللوحة *Atpoikic* فهي تدنو كالفلحة تضع أساور في معصمها و حول الساعد (الزند) ، تحمل على كتفها سلة مليئة بالفاكهة و تمسك في يدها اليمنى طائر الحجل . ترتدي تنورة و قميصاً و على حصرها يوجد زنانر مزين بدوائر في وسطها بقطة و قد نقشت هذه الدوائر على أهداب الثوب نفسه ، التنورة مزينة بخطوط مائلة ملونة و على طرف التنورة السفلي يوجد زحرفة الدوائر المماثلة تلك التي توجد على الزنانر الموجود على الحصر . أما قميصها فقد كان مريداً بقماش من اللون الأحمر و أما اللون الأبيض فممتد من الوسط وحتى الكتفين و كأنها حمالات أو شيالات و هي متدلّية من الكتف إلى الظهر . شعرها مريش على شكل صفيحة قصيرة

تصل إلى أول العنق ، عيوبها حرية تعب و كذلك و جها فهي تبدو مذهشة من المطر .

لقد تم التعرف على أسماء الشخصيات المصورة في هذه اللوحة عن طريق الأسماء التي كتبت فوق كل شخصية من الشخصيات .

لوحة المدن الثلاث

روما ، غريغوريا (القسطنطينية) ، مادبا - لوحة رقم ٣

يعرف الأسلوب الآتي بالشخص *Personification* ، و يقصد به تصوير الأشياء من الجماد أو الحيوان أو النبات أو غيرها من الأشياء المحسوسة على أنها صور لأشخاص آدمية، حيث تم تصوير ثلاث من على أنها الآلهة ناكي (الهة الحصب و الحط) و هي تجلس على العرش و تحمل صليباً صغيراً على عصا طويلة في يدها اليمنى .

لقد تم تصوير مدينة روما *Pvmmh* على يسار الصورة على أنها الآلهة ناكي الجالسة على عرشها و الحاملة في يدها اليمنى عصا طويلة عليها صليب صغير ، متريبة بأسوار حول معصمها الأيمن ، وقرط يتدلى منه حجر كبير دائري الشكل ، ونصع فوق رأسها تاجا على شكل قبعة تشبه الخوذة المألوفة في رسم الأيقونات الرسمية في روما (1996 ، 1993 c ، 1990) و ترثي ملاءة مريضة بألوان زهية مربوطة عند العنق بشكل دائري ، وفوق الخصر بقليل يوجد شريط أو حزام دائري الشكل يمتد حتى الكتف الأيمن، و تلف العباءة حول الجزء الأسفل من الجسم لتعطيه حركات و طبقات متناغمة مع طبعة جالسة (روما) وتحمل في يدها اليسرى قرن الرحاء *Cornacoupia* وهو رمز العطاء و الخير الوافر إذ يوجد بداخله ثمار الأحاص و الرمان

شعرها مصفف على شكل صغيرة من كلا الجانبين و في وسط الرأس يوجد ناح على شكل خوذة وعيونها لورية الشكل و كأنها متفاجئة بعص الشيء .

والمدينة الثانية، التي توجد في الوسط هي مدينة غريغوريا *Tphtopia* ، حيث صورت على شكل الالهة تاكي الجالسة على عرشها و الحاملة في يدها اليمنى عصا طويلة عليها ناح صغير، وتضع الأساور في معصمها ، و الأكراط التي يتدلى منها حجر كبير، (*Piccirillo :1993 a , c*) . ترتدي غريغوريا رداء طويلا مربوطا في وسط العنق بشكل دائري ، تتدلى من الكتف الأيسر قطعة قماش تصل حتى الخصر وتلف حول الصدر بشكل دائري . الملاء تعطى الجزء الأسفل من الجسم حيث ظهرت طيات الملاء متناسبه مع طبيعة جلسة غريغوريا وتحمل في يدها اليسرى صلة ملينة بالزهور الملونة وشعرها مصفف على شكل ضفيرة من كلا الجانبين و تصنع على رأسها تاجا يمثل سور المدينة و الأبراج ، عيناها لوزيتان واسعتان محدقتان .

أما المدينة الثالثة، التي على اليمين فهي تمثل مدينة مآدبا *Mhdaba* ، حيث صورت على شكل الالهة تاكي الجالسة على العرش و الحاملة بيدها اليمنى عصا طويلة عليها صليب صغير ، تضع الأساور في معصمها ، و لا تصنع أكراطا وترتدي مآدبا رداء طويلا مربوطا في وسط العنق بشكل دائري وتتدلى من الكتف الأيسر قطعة من القماش تصل حتى الخصر والملاء تعطى الجزء الأسفل من الجسم حيث ظهرت طيات الملاء متناسبه مع طبيعة حركة و جلسة مآدبا .

تحمل في يدها اليسرى قرن الرخاء المليء بثمار الأجاص و الزمان بالاضافة إلى سبيلتين من القمح الناضج وشعرها قصير مصفف على الجانبين ، وتضع على رأسها تاجا ذا أبراج وعيناها لوزيتان واسعتان محدقتان .

وقد عرفت أسماء هذه المدن الثلاث من الكتابة فوق رأس كل واحدة منهن .

لوحة فصل الصيف - لوحة رقم ٤

أن هذا النوع من التصوير يدعى التشخيص أيضاً ، و في هذه اللوحة تم تشخيص و تجسيد فصل الصيف بتايكي الهه الخصب و الحظ (Piccirillo : 1996) ، ثم تصوير الجزء العلوي من الالهة تايكي ، و هي مرتدية رداء زاهي اللون لا يظهر منه سوى الجزء المغطى للصدر .

وكدلالة على الصيف ظهرت تايكي و هي تحمل بيدها خمس سنايل قمح ناصجة . وكان شعرها مصفواً على شكل صغيرتين من كل جانب ، و تضع على رأسها تاجاً ذا أبراج و عيونها لوزية ، حادة ، محدقة ، و فيها مرسوم عليه ابتسامة خفيفة ، تقع في الجهة اليسرى من الزاوية العليا في ردهة هيوليئس .

لوحة الشتاء - لوحة رقم ٥

في هذه اللوحة تم تصوير فصل الشتاء على أنه الالهة تايكي الهه الخصب و الحظ في نصفها العلوي ، و هي تحمل قرن الرخاء المنسكب منه الماء الوفير ويدل ذلك على فصل الشتاء الذي تهطل فيه الأمطار .

وهذا النوع من التصوير كما أثرت يدعى للتشخيص ، الالهة تايكي ترتدي ثوباً مزخرفاً على أكتافه تطريز هلالى الشكل أو دائري بالإضافة إلى وجود قماش ينهدل من أعلى الكتفين و حتى أسفل الصدر و هو مزخرف بشكل منتظم . تحمل الإلهة تايكي قرن الرخاء الذي ينسكب منه الماء بغزارة .

شعرها مصفف على شكل صغيرتين واحدة من كل جانب و تضع على رأسها تاجاً ذا أبراج . و عيونها لوزية الشكل ، حادة تبدو وكأنها متجهمة و لكنها تمثل فصل الشتاء البارد المظلم ، و تقع في الجهة اليسرى من الزاوية العليا في ردهة هيوليئس .

لوحة الربيع - لوحة رقم ٦

تم تصوير فصل الربيع على أنه الإلهة تايكي أيضا وتظهر في نصفها العلوي وهي ممسكة بقرن الرخاء المليء بالفلكهة ، مثل للزمان و الأجاص ، وذلك دلالة على فصل الربيع الذي يكون دافئا ، ملائمتها لا تبدو واضحة كغيرها ، أوراق الاكانثوس تحيط بها وكأنها إطار حول الرسم . تضع على رأسها تاجا ذا أبراج بحيث ترك المجال لضعائر تنهدل من الجانبين ، عيونها لوزية للشكل محدقة في أسرها ، وجنتاها تسدوان حمراوين ، انفها طولي الشكل ، فمها صغير الحجم دقيق مرسوم عليه ابتسامه خفيفة ، تقع اللوحة في الجهة اليسرى من الزاوية السفلية من الأرضية العيسيسائية في ردهة هيبوليتس .

لوحة الخريف - لوحة رقم ٧

تم تخصيص هذا الفصل كبقية الفصول التي سبقت ، على هيئة إلهة تايكي في نصفها العلوي ، لكنها لا تمسك في يدها قرن الرخاء كغيرها من الفصول. أوراق الاكانثوس تحيط بها على هيئة إطار . ترتدي لباسا مخططا بخطوط مائلة و متقابلة بحيث أعطت شكلا جميلا للباس تضع على رأسها تاجا ذا أبراج ، وعلى كل جانب تنهدل ضفيرة مصفوفة بشكل جيد ، عيونها حادة ، محدقة ، لوزية للشكل ، انفها طولي الشكل ، فمها عابس بعض الشيء ، تقع على الجهة اليمنى من الزاوية السفلية في ردهة هيبوليتس .

الفيسفساء المعروضة في متحف آثار مادبا

عندما قررت دائرة الآثار العامة لإنشاء متحف للآثار في مادبا عام ١٩٦٢م لذلك قامت الدائرة باستملاك بعض البيوت الملاصقة وتم إنشاء متحف لعرض القطع العيسيسائية التي خشي عليها من الضياع ، و بعض صور اللوحات الفيسفيسائية التي تم صياعها ، وفيمايلي عرض لها:-

لوحة فسيفساء أخيلس - لوحة رقم ٨

هذه اللوحة تمثل مشهداً أسطورياً ، حيث صور شايير في وضع أمامي يرتديان الجزمات فقط و العباءات على الأكتاف ، وقد عرف اسم هذين الشايير من خلال النقش اليوناني فوق رأسيهما وهما :

• أخيلوس الذي يحزب على قيثارته وقد سميت اللوحة الفسيفسائية على اسمه وهو أخيلوس الإياكي ، حفيد إياكوس وابن ثيتيس و بليوس ، ملك فيثوتيس وهو إقليم في الشمال الشرقي من تساليا في بلاد الرومان ، ولما ولد غمرته أمه في نهر ستيكس فأصبح منيعاً لا يمكن إصابته بأذى إلا في عقبه ، وهناك رأي آخر يقول أن والدته قد دهنته بشراب الآلهة ثم غطسته في النار ، وما لبث أخيل أن أصبح من أبرز أبطال الإغريق ومصدر رعب وقلق للأعداء ، حيث شارك في الحرب الدائرة بين الطرواديين والإغريق، لكن هنالك أمراً حدث جعل أخيل يعتكف في خيمته ويستزل للقتال ، الأمر الذي ضمن فوز الطرواديين ولكن صديقه باتروكلوس الذي استعار أسلحته قد ذهب إلى قتالهم ولكنه توفي ، حيث أجري له أحيل جنازة كبيرة مهيبة ، ثم قرر الانتقام لصاحبه فذهب لقتال هكتور الذي توفي على يد أخيل . حيث سلبه سلاحه وربط عقبه ، فأصبح الرأس يتغفر بالتراب ، واخذ يجره أمام مرأى زوجته التي تأثرت من الموقف و أغمى عليها ، حتى قرر أن يعيده إلى الطرواديين لدفنه ، وهناك خلاف حول مقتله فمنهم من يقول انه قتل على يد ابولو الذي نحفي بهيئة باريس ، وهناك رأي يقول انه احب بولكسينا *Polyxena* إحدى بنات بريم ، واثاء مراسم الزواج التي تمت في معبد ابولو جاء باريس و انقض على أخيل المجرد من السلاح ، وجرحه خيانة وغدراً" وبعدها توفي ، (غيرير : ١٩٧٦ ، كوملان : ١٩٩٢) .

• باتروكلوس *Patroclus* الذي يتكى على رمحه وقد امسكها بيده اليمنى ، وهو ابن مينوتيس ، ملك لوكرس وسثيليا ، قتل على يد هكتور الطروادي في الحرب بين الإغريق والطرواديين وقد أهيت جثته كثيراً من قبل هكتور ، لكن أخيل ثار له وقتل هكتور وأجريت له جنازة مهيبة حيث تم حرق جثمانه مع أربعة من الحيل و كلبس و اثني عشر شاباً طروادياً ، كان أحيل قد أسره ، واعدت الألعاب وخصصت خمس جوائز لسباق المركبات التي شارك بها عدد كبير من الرعماء ، (غيرير : ١٩٧٦ ، كوملان : ١٩٩٢) .

• على يمين أخيلس توجد فتاة أسمها *Eubre* الذي كتب فوق رأسها مرة و الأخرى فوق كتفها عند إلهي النصر ، فقد صورت هذه الفتاة وهي مرتدية ثوباً شفافاً جداً لدرجة أن معالم رجلها تبدو واضحة جداً و كأنها لا ترتدي شيئاً ، أما طرف ثوبها الشفاف فهو مطرز بشكل هندسي متوازي ، والزخرفة عبارة عن مثلثات متلاصقة من أعلى و أسفل وتسمى هذه الزخرفة بأسم عظام السمك ، فهي تبدو مثل حراشف السمك. وتمسك هذه الفتاة في يدها اليسرى طرف ثوبها ، أما القسم العلوي من الثوب فهو محتشم لا يظهر أي تفصيل للصدر ، وهناك قطعتان من القماش تمتدان من أعلى الكتف إلى أسفل الخصر يتكلى من كل واحدة حلقة أو ما شابه ذلك . تتعل في قدميها خفاً معلقاً من الأمام وهو مزخرف بزخارف هندسية . هذه الفتاة مقزينة بأساور تبدو واضحة في معصمي يديها اليمنى و اليسرى و اليد اليمنى تحمل بها زهرة ، أن الأكراط و التاج غير موحدين في زينتها . تسريحة شعرها عبارة عن ضفيرتين واحدة في كل جانب تبدأ من منتصف الشعر و تستمر حتى آخره، وعبونها واسعة محدقة ، ولكن للأسف تبدو العيون تالفة جداً وأن الشيء الملفت للنظر و جود طفلين صغيرين بأجنحة فوق رأس الفتاة ، وهما عبارة عن إلهي الحب كيوبيد اللذين يقومان بتتويجه بإكليل ، وهناك شجرة صغيرة مرسومة بطريقة محورة عليها فاكهة تقف في الوسط بين أخيلس و الفتاة .

لوحة فسيفسائية لرجل و امرأة و طفل - لوحة رقم ٩

ذكرت هذه اللوحة من قبل الأب مانفريدي الذي ذكر لنا هذه اللوحة من خلال صورة فوتوغرافية للمصور ميتاكساس *Metaxasis* كان قد عثر عليها في منزل خاص للسيد فرهود كرادشة، جنوب كنيسة الخارطة ، وهي لوحة فسيفسائية أبعادها (٢٠,٦ x ١,٧ م) (Piccirillo: 1990 , 1996).

تصور هذه اللوحة رجلاً و امرأة و طفلاً في ثياب أنيقة و ثرية . وظهرت السيدة و كأنها تجري و هي ممسكة بيد الطفل ، ملابسها أنيقة جداً حيث تظهر طيات الملابس بشكل متناغم مع طبيعة الحركة و خاصة في الجزء السفلي من الثوب ، في الجزء العلوي

من الثوب و على الجهة اليسرى منه يوجد ما يشبه المشبك الخاص في مسك الثياب حيث تظهر طبقات الملابس و كأنها مشدودة أو مشدوكة في شيء ما .

تسريحة شعرها تندو وكأنها عبارة عن لفائف حلزونية الشكل بالاصافه إلى وجود الناج دي الأبراج الحالي من الرحارف ، يزين رأسها .

عيور هذه السيدة حزينة و حائفة من شيء ما ، و لربما هذا تعبير عن حالة الهلع والخوف الذي دفع هذه السيدة و طفلها و الرجل الذي معها إلى الهرب من شيء ما .

يعتقد الأب ميشيل بيتشيريللو أن هذه اللوحة قد تكون جزءاً من القصر المحروق،
(Piccirillo 1993, 1996).

لوحة فسيفساء المرأة المتكئة - لوحة رقم ١٠

في عام ١٨٩٢ نشر الأب سيجورني رسماً "فسيفسائياً" منقولاً عن الصورة الفوتوغرافية التي عثر عليها في بيت المصري في الجزء الشمالي الغربي للمدينة .

وهي لوحة فسيفسائية مدمرة بشكل كبير ، و غير واضحة المعالم ، حيث تصور امرأة ممددة على سرير عارية الصدر ، لكن الجزء السفلي من جسمها مغطى بتتورة فصفاصة، وتظهر السيدة وهي متكئة على ذراعها اليسرى رافعة يدها اليمنى إلى جبهتها.

ويعتقد بأن هذه اللوحة قد تكون جزءاً من زخرفة غرفة نوم .

أفترح D Levi 1947 أن هنالك تشابهاً محتملاً بين هذه اللوحة و لوحة أخرى عثر عليها في أنطاكية ، تظهر فيها سيدة متكئة ظهرت كجزء من مشهد مرتبط بقرميس Comus وهو إله المآذب (الشيطان) (Piccirillo 1993 ; 1996).

لوحة الراقصين - لوحة رقم ١١

تم اكتشافها في منزل السيد مسعد الطوال عام ١٨٩٧م ، ويطلق على هذه اللوحة اسم المشهد الناحوسي ، فهي تمثل لوحة لثلاثة أشخاص على الأقل لكنها مدمرة بعض الشيء ، وذلك قد يكون بسبب حرب الأيوبيات من قبل المنعصين المسيحيين الذين قساموا بتدمير هذه اللوحة لشكلها الإياحي ، فهي تظهر راقصا و راقصة شبه عراة ، حيث ظهر الراقص و الذي يدعي ساتيروس ، عاري الجسد منتفح البطن ، يحمل بيده عصا صغيرة وقد أضيف الرأس حديثا بعد محاولة ترميم ناححة . والراقصة تدعي ساحبه ، ترتدي ثوب "شفافا" جدا" لدرجة أن معالم جسمها قد تكون واضحة تماما" مربوطا بحزام حول الحصر ، و رسمت وهي تقوم بأداء رقصة شعائرية ، وتصرب بيدها اليسرى الصاجات المربوطة في قدمها اليمنى ، ومثلها يوجد كذلك في قدمها اليسرى ، ومثلها في يدها اليمنى . ظهرت حركات جسمها متناسقة رشيقة مع طبيعة الرقصة ، وهناك العبادة التي تنهدل من أعلى الكتفين إلى أسفل حتى الخصر ، أطرافها مرخفة بأهداب تسهل من الأطراف ، ظهرت الراقصة حافية القدمين . شعرها مصفف في شبكة رتيبة جعلت الوجه يبدو رائعا" و مرتبا" وهالك م يشبه الطوق أو التاج الحالي من الزخرفة فوق رأسها بحيث بدا منسجما" مع الشبكة ، عيودها لورية الشكل شبه دائرية ، انفها طولي الشكل ، همها مرسوم عليه ابتسامة خفيفة .

الشخص الثالث الذي يتوقع وجوده يدعى أو تدعى أرياندة .

كنيسة الرسل في مادبا

تم اكتشاف الكنيسة على يد الأب ماتيريدي في نيسان من عام ١٩٠٢م في الجهة الجنوبية الشرقية من المدينة . وقد تم إجراء عند كثير من الحفريات الأثرية تحت إشراف المعهد الانجليكي في عام ١٩٦٧م .

في الرواق الأوسط من الكنيسة تم تخصيص البحر على هيئة سيده حولها إطار على شكل دائرة محاطة بأشكال مكررة من الطيور وثمر الرمان و الشمام و العنب و لأجاص، وأهم ما يميز هذه اللوحة وجود نقش حول الدائرة الذي يتم فيه ذكر صانع

الفسيفساء ، وإن بداية هذا النص تشبه تماماً بداية النص للمقتبس من الكتاب المقدس (المزمور ١٤٣: ٣، ١١٥: ١٥، ١١٣: ٢٢) . هذه اللوحة محاطة بحرام الاكانثوس المليء بالاشكال الحيوانية و أربعة أشخاص مقعير معتلي الحدود ، أما الرواقان الجانبيان فقد زيننا برسوم هندسية متشابهة وفي جهة قدس الأقداس تم رسم صليب معقوف ، وهناك بابان يؤديان إلى كنيستين صغيرتين مزحزحتين بالفسيفساء ، حيث عثر على نقش مكون من سطرين " في رمن الأسقف يوحنا الأكثر قداسة ، رصف هذا المكان بالفسيفساء بغيره يوحنا الراهب الأكثر تقوي " .

ولعل من أهم الاكتشافات كتابية يونانية تذكر لنا تاريخ بناء الكنيسة رمن الأسقف سيرجيوس عام ٥٧٨ / ٥٧٩ (Piccirillo 1990, 1993 a, c; 1996).

لوحة ميدالية فسيفسائية تصور البحر - لوحة رقم ١٢

هذه الميدالية توجد في غرفة أبعادها (٥ x ٣ م) (Piccirillo 1990, 1996)، في صحن الكنيسة و محاطة برخفة من الطيور المتقابلة ، وفاكهة الرمان و العنب والإرهار. على قمة هذه الميدالية يوجد عصفوران ، عصفور على كل جانب.

وأهم ما يميز هذه الميدالية هو النقش المرافق بها و ترجع أهميته أنه رويها بأسم صانع الفسيفساء إذ يذكر النقش:-

" أبها الرب الإله ، الذي خلق السماء و الأرض ، هب الحياة لانسئاس و توما و ثيودوروس و هذا عمل الفسيفسائي سليمان " . (Piccirillo. 1990, 1996) ، وأسمها كتب باليونانية فوق رأسها OAAACCA .

وسط هذه الميدالية تظهر سيدة ترتدي قميصاً رافعة يدها اليمنى إلى الأمام جهة الصدر، فوق الكتف الأيسر يوجد ما يشابه الشراع مع وجود عباءة تغطي الكتف ، السيدة محاطة بأسماء و أمواج للبحر و ذلك دلالة على أن هذه السيدة تشخص البحر .

ربة السيدة عبارة عن أساور ذهبية للون حول معصمها ، بالإضافة إلى وجود أسورة الساعد (الزند) ، حول الرقبة يوجد ما يشبه لعقد ولكنه غير واضح . تسريحة

شعرها بسيطة جدا" يظهر الشعر منهمل على الأكتاف بشكل بسيط خال من التكلف والتعقيد. وعيوبها لوزية الشكل ، حاتمة ، هائلة ، مع بسمة خفيفة على فمها .

تم تشخيص هذه السيدة على أنها البحر بجميع حالاته ، غاضب ، هادئ ، بالإضافة إلى وجود الأسماك و الكائنات الحية الأخرى الموجودة في أعماق البحر ، فالبحر رمز للمعاصرة، و العطاء و الخير الواقع .

كنيسة القديس ثيودوروس الشهيد

هي كنيسة مستطيلة و ضيقة ، تبلغ مساحتها ، ١٦.٣٥م طولا ، وعرضها ٥.١٠م، لها من الداخل سور ضخم يقوم بعمل الإسناد تبلغ مساحته (١٠.٧٥م) وهذه الكنيسة تعتبر حزة من كاتدرائية مأدبا التي تم اكتشافها في عام ١٩٧٩م ، حيث عثر بها على أرضية فسيفسائية رائعة للرسوم و الألوان ، كانت تزين الرواق الأوسط للكنيسة ، فهي محاطة بحرام من الفسيفساء عليه زخرفة من لورق الاكانثوس و مشاهد الصيد ، وفي الروايا الأربع من الحرام أربعة نصوص بأسطة لجنحتها ، والسجادة الفسيفسائية التي تزين الرواق الأوسط عبارة عن أشكال هندسية من صلبان معقدة ، تشكل دوائر و معينات مزينة بأسماك و طيور و سلال مليئة بالثمار ، في الزاوية هنالك مئذنة كانت مخصصة لرسم انهار الجنة الأربعة التي ورد ذكرها في الكتاب المقدس (سفر التكوين ١٠: ٢-١٤) وهي : جيحون ، قيشون ، الفرات ، و دجلة . كما تم العثور أيضا على كتابة الإهداء حيث تم التعرف من خلالها على اسم الشهيد ثيودوروس الذي بيت الكنيسة على اسمه (Piccirillo : 1993).

لوحة نهر الفرات - لوحة رقم ١٣

في هذه اللوحة تم تشخيص نهر من انهار الجبة التي ورد ذكرها في الكتاب المقدس في سفر التكوين، فقد تم رسم هذه الأنهار داخل أشكال هندسية الشكل مكتوبة من مثنائات ولكن للأسف الأنهار الثلاثة الناقية تم تدميرها خلال فترة حرب الأيقونات ، ولكن لحسن الحظ بقي جزء لأناس به من تشخيص نهر الفرات ، الذي تمت كتابة اسمه بحروف يونانية إلى اليسار من الرسم النهر ممثل هد على هيئة امرأة عارية للصندر ، رافعة يدها اليسرى إلى أعلى وهي ممسكة برهرة ثلاثية الأوراق ، رأسها مثل قليلا إلى جهة اليسار في حركة رشيقة ، عيوبها لوزية الشكل ، حربية بعض الشيء ، فمها صغير ، وجهها غير واضح بعض الشيء بسبب التدمير الحاصل للوحة وكذلك شعرها غير واضح المعالم أن طريقة التكمير و الترميم الحاصلتين تبين أن اليد اليمنى قد تكون مرفوعة إلى الأعلى تماما" مثل اليد اليسرى ، للجزء الأسفل من الجسم مدمر بشكل كبير بحيث لا يمكن التعرف على الرسم أو النكهة بما كان عليه .

كنائس جبل نبو - المخيط

كنيسة القديس جورج

تم اكتشاف هذه الكنيسة عام ١٩٣٥م من قبل الأخ جيروولومو، الكنيسة ذات حنية، شكلها غير متماثل ، إذ يبلغ طولها ١٢.٥٠م ، عرضها ١٢.١٠م ، لها ثلاثة أبواب، الكنيسة مقسمة إلى ثلاثة أروقة بواسطة صفيين من الأعمدة كم هو المعتاد في تقسيم الكنائس، الرواق الأوسط من الكنيسة كان فروشا بالفسيفساء الأرضية العنية و المزخرفة، يحيط بها حزام متخرج يحتوي على الصور النصبية للعصول الأربعة وهي ، الصيغ ، الشتاء، الربيع و الحريف.

يوجد في الر حرفة الوسطية للأرضية خطوط مقوسة مثل قوس قزح الأمر الذي يشكل مربعات فيها صور نصبية ، وتتكون السحادة من لفائف أوراق الاكانثوس حول

صورة تشخيص الأرض وعند الدخول إلى الكنيسة من الشمال نشاهد لوحة مرسوماً عليها طاووسين و شاباً يصلي وكتب إلى جانبه : يوحنا بن امونيوس ، تم العثور على كتابة الإهداء وهي تتكون من ثلاثة أجزاء ، طولها ٣٠،٣م وعرضها ٦٦،٠م ، ولكن للأسف فقد أصابها بعض التلف بسبب هبوط الأرضية .حيث تم معرفة أسماء بعض المحسبين الذين ساهموا في بناء الكنيسة وهم : الأخوان اسطفانوس و ايليا ابنا قوميتيسا زمن الأسقف يوحنا سنة ٥٣٥/٥٣٦ ميلادية (Piccirillo 1990 , 1993 , 1997 , 1998 , n d)

لوحة الأرض – لوحة رقم ١٤

في اللوحة الوسطى من الصف الأول ، تظهر لنا لوحة تشخيص الأرض الأم *Gaea* المحاطة بأوراق الاكانثوس حيث تم تصويرها على أنها سيدة في نصفها العلوي ، ممسكة في يديها المعدنتين وشاحاً مليناً بالفاكهة ، مثل العنب ، والتفاح ، والرمان ، وهناك شيء ملصق للنظر ألا وهو كيفية تصوير راحة يديها و على الأخص اليد اليمنى، حيث صورت وكأنها ممتدة إلى الخارج و ليس إلى الداخل ، وكذلك الوشاح فهو مصور بطريقة غريبة، وعند النظر و الإمعان جيداً إلى الوشاح نراه مصوراً إلى الخارج حيث ظهرت الفاكهة و كأنها في شبكة من القماش ، ومن المحتمل أن هذه السيدة تضع على رأسها زينة تزين بها شعرها ، لكن اللوحة مدمرة لا يمكننا الجزم بذلك . وهناك شريطان من القماش ينبثقان من أعلى الكتف وحتى أسفل الصدر ، الوجه للأسف مدمر بشكل كبير بحيث لا نستطيع القيام بتصوير الهيئة التي كان عليها (Saller & Bagatti : 1949)

لوحة الفصول، الشتاء، الصيف، الخريف

في الزوايا الأربع من الحزام تم تصوير الفصول الأربعة ثلاثة منها على هيئة سيدات، ومن الشتاء الصيف ، الخريف ، أما فصل الربيع فقد تم تصويره على أنه شاب، ذو شعر كثيف ، تتدلى من أذنيه أقراط عليها اللؤلؤ ، وترتدي عباءة تلف حول الكتف الأيمن ، يمسك في يده اليسرى بقرن الرخاء المليء بالفاكهة و الأزهار ، كان يضع

الأساور حول المعصمين و الزند . لذلك كان هناك شك حول ما إذا كانت هذه اللوحة تمثل امرأة أم رجلاً؟ (Saller & Bagatti : 1949)

لوحة الشتاء - لوحة رقم ١٥

يوجد في الزاوية الشمالية الشرقية رسم تشخيص فصل الشتاء ، حيث صور على هيئة امرأة عاسية الوجه متجهمة في نصفها العلوي ، وذلك دلالة على أنها تشخص فصل الشتاء البارد المطالم المقفر ، وهي ترتدي ثوبا مزخرفا بخطوط متقابلة و متقاطعة ، لا يوجد هناك اثر لليدين ، بل على ما يبدو انهما معطيتان بالرداء الكثيف ، فمها عابس ، انفها طولي الشكل ، هنالك على طرفي الإطار من الجهة العلوية رسم لوردة الشتاء (Saller & Bagatti : 1949)

لوحة الصيف - لوحة رقم ١٦

في الزاوية الثانية تظهر لوحة الصيف، وهي عبارة عن امرأة تشخص فصل الصيف في نصفها العلوي ، ترتدي رداء يغطي الصدر واليدين ، مزخرفا بخطوط مائلة، عند طرف الرداء العلوي تظهر الزخرفة الجميلة المكونة من الأشكال الهندسية ، وهي عبارة عن مثلثات متموجة ، أعطت الرداء حركة جميلة ، كانت تضع سلسلة فسي رقبته تتدلى منها بعض القطع ذات الشكل المثلث وقد تكون أحجارا كريمة مثلثة الشكل ، وأقراطا تتدلى من وراء الشعر للطويل ، هنالك ما يشبه التاج ذا الأبراج فوق رأسها لكن النصف منه مفقود بسبب التكمير الحاصل لبعض أجزاء اللوحة ، عيونها لوزية الشكل حادة، محنقة في شيء ما ، فمها صغير قليلا أنفها طولي الشكل قصير طويل بعض الشيء ومتموج (Saller & Bagatti : 1949) .

لوحة الخريف - لوحة رقم ١٧

في الجهة الغربية من اللوحة السفلى تظهر صورة فصل الخريف ، حيث نسم تشخيصه على انه امرأة في نصفها العلوي ، ترتدي ثوبا يغطي اليدين و الجسم ، منحرف بأشكال هندسية مختلفة ، من خطوط مثلة ، متقاطعة ، ودوائر ، هالك شريطان من القماش يبدقان من أعلى الكتف إلى أول الصدر ، كلنا مزخرفين بدوائر ، أو نقاط متتالية وجهها دائري الشكل اعها طولي الشكل عيونها لوزية الشكل حادة ، محدقة ، فمها صغير قليلا ، شعره مصفف بطريق متدرجة ، وكأن الشعر أجد . تضع سلسلة من اللؤلؤ في رقبتها ، وأقراط تتدلى منها حبة لؤلؤ ، هالك على أطراف اللوحة العلوية ورقتان من أوراق الزيتون و ذلك دلالة على أن في فصل الخريف يتم نصج الزيتون و قطفه وعصر الزيت (Saller & Bagatti : 1949) .

كنيسة الكاهن يوحنا في جبل نبو

أصبحت هذه الكنيسة إلى كنيسة عاموس و قسبيوس في النصف الثاني من القرن السادس الميلادي ، فهذه الكنيسة صغيرة الحجم ، مكونة من ردهة واحدة ، مزينة بالفسيفساء الأرضية ، والأرضية لها حزام منحرج من الصلطان المعقوفة و المربعات وصور المحسنين ، و الطيور ، هالك كنانة تقع بين أربعة أعمدة و طاووسين ، الكتابة مكونة من ثمانية أسطر باللغة اليونانية ، والجزء الأوسط من السجادة الفسيفسائية مزخرف بأوراق الاكانثوس حول الصور المصورة ، إذ تظهر هالك صورة عمليّة عصر العنب ، وامرأة تحمل على كتفها سلة مليئة بالفاكهة ، و الحيوانات المتنوعة . من خلال الكتابات الإهدائية تم التعرف على أسماء بعض المحسنين الذين ساهموا في بناء الكنيسة ، وهم أنصهم الدين ساهموا في بناء كنيسة القديسين لوط و بروقوبيوس ، وهذا دليل على أن هذه الكنيسة معاصرة لتلك التي بنيت في الفترة نفسها (Piccirillo : 1990 , 1993 , 1998 , n.d)

لوحة الأرض - لوحة رقم ١٨ (أ، ب)

تم تشخيص الأرض على هيئة امرأة في نصفها العلوي ، ترتدي رداء طويلا مربوطا الى الخصر بحزام ، الرداء مزخرف حول الرقبة بأشكال هندسية لكنها غير واضحة المعالم و عباءة تهطل من الكتف الأيمن لتغطي الكتف الأيسر و اليدين ، تحمل في يديها وشاحا مليئا بالفاكهة ، مثل البطيخ ، العنب . وحول رقبته تظهر سلسلة ثنائية من اللؤلؤ ، وجهها عابس بعض الشيء ، عيونها دائرية للشكل ، انفها طويل الشكل.

إن رأسها متوج بتاج ذي أبراج و هنالك بعض للفاكهة التي تحيط بالرأس ، كان شعرها مصفوا على هيئة صغيرة من كلا الجانبين . هنالك حرفان يونانيان حول الرأس وهما *T & H* وهذا الحرفان في اللغة اليونانية يرمزان الى كلمة الأرض وهذه الأحرف كانت مصنوعة من القصيعاء غير الملونة ، فقد غلب عليها اللون الأسود ، ويصل ارتفاع الحرف الى ما يقارب سبعة سنتيمترات ، ووجد مثل هذين الحرفين في كنيسة بيت جبرين *Beth Govrin* في فلسطين ، (*Piccirillo . 1998*) .

اللوحة مهشمة ولم يبق من الصورة شيء يذكر سوى اليدين القابضتين على الوشاح المملوء بالفاكهة ، وأن الشيء الملفت للنظر أن حركة اليد و طريقة إمساكها بالوشاح تبدو طبيعية عكس تلك اللوحة الموجودة في كنيسة القديس جورج في جبل نبو ، فهي هذ تبدو طبيعية ، واضحة، عفوية ، وتبدو فسي وصعها الطبيعي (*Salle &*

Bagatti : 1949 , Piccirillo : 1998 , n.d)

هنالك اقتران دائم في تشخيص الأرض بالمرأة ، وذلك ربما يكون عائدا إلى أن الأرض دائمة العطاء تماما مثل المرأة المعطاءة الحنونة ، المخلصة ، لذلك كثر تشبيه الأرض بالمرأة ، ولقد أحتوت فنون الرسم بالمسيحاء في الامبراطورية البيزنطية بملاح كثيرة تمثل صورة الارض الأم *Gaea* وهي تحمل للثمار و الفواكه المفتوحة .

لوحة المرأة التي تحمل السلة - لوحة رقم ١٩

هذه اللوحة تصور امرأة ترفع بيدها اليسرى سلة مليئة بالفاكهة على كتفها، بينما يدها اليمنى تمتد إلى الأمام ناحية شيء لا يمكن التعرف عليه بسبب الدمار الحاصل للوحة . ترتدي رداءً طويلاً مربوطاً إلى الخصر بحزام ، لونه زهري ، مزخرف من حول الرقبة بأشكال هندسية الشكل تتهدل منها أهداب بأشكال معينة ، ومثل هذه الزخرفة موجودة على أطراف الرداء من الأسفل ، شعرها مصفف بطريقة رتيبة ومغطى بوشاح خفيف ذي لون زهري أيضاً ، يهدل على كتفها وخلف الظهر الذي يبدو أنه طائر من الهواء . كانت تترن في جيبها بسلسلة ثنائية الشكل تتدلى على صدرها و أساور على المعصمين و أسواره على الزند الأيمن ، الوجه طويل يتناسب مع الجسم عيونها لوزية انفها طويلة الشكل، فمها مرسوم عليه ابتسامة خفيفة، وجنتاها حمراوان ، تبدو هذه الفتاة من الريف و ذلك من طريقة لمسها وحاصة أنها تبدو حافية القدمين (Saller & Bagatti .1949)

لوحة المحسنة - لوحة رقم ٢٠

تقع هذه اللوحة في مربع داخل الحزام المتعرج من الصليب المعقوفة ، والتي تصور لنا سيدة يبدو عليها الثراء و الجاه و المكانة الاجتماعية ، وذلك يبدو جلياً من خلال ملابسها و زينتها فهي محسنة ساهمت في بناء الكنيسة ، وكما هو متبع في ذلك الوقت كان يتم تصوير المحسنين في الأرصيات المسيحية الموجودة داخل الكنيسة (Piccirillo : 1990 , 1997 , 1998 , n.d) .

لقد تم رسم هذه السيدة في نصفها العلوي ، فهي ترتدي ثوباً مغطى بعباءة تتهدل على الأكتاف و مربوطة من الوسط بمشبك دائري الشكل ، فزخرفته عبارة عن دوائر متداخلة مع بعضها البعض بأشكال مختلفة من الأكبر إلى الأصغر . هناك سلسلة ثلاثية الشكل حول رقبتها ، كانت تضع الأكرات التي تتدلى منها لؤلؤة دائرية الشكل ، فالقرط شكله دائري ذو لون ذهبي، في الوسط هناك دائرة أخرى لونها اسود ، قد يكون حجراً كريماً داكن اللون ، على رأسها كانت تضع تاجاً بسيطاً فزخرفته لونه ذهبي في وسطه دائرة من التاج يحيط بها نفس اللون ، هناك لؤلؤتان ترتبان الشعر من الجهة

البسرى ، شعرها مصفف على شكل لعنات صغيرة الحجم متشابكة مع بعضها البعض بطريقة رتيبة جميلة. عيونها مستديرة وكبيرة ، فمها كبير بعض الشيء ذو لون احمر ، انفها طويل الشكل ، وجنتاها حمراوتان .

أنا ملاحظ أن هنالك حالة تحيط برأس السيدة وذلك دلالة على مكانتها الرفيعة والراقية في المجتمع، فقد عمد الفنان إلى وضع هذه الهالة لتمييز بعض الأشخاص ذوي المكانة الدينية والاجتماعية المميرة والرفيعة، تماما كما كان يصعها حول رأس السيد المسيح، والسيدة مريم العذراء، والقديسين، وكتاب الأنجيل ، والأباطرة وغيرهم .

كنيسة الأسقف سرجيوس في أم الرصاص

تقع مدينة أم الرصاص على بعد ٣٠ كلم جنوب شرق مادبا ، الاسم القديم لها كان مبععه ، تقسم آثار المدينة الى قسمين :

١. الأول: يقع داخل المعسكر و تحيط به الأسوار و تبلغ أبعادها ١٥٠×١٢٠ م أربع كنائس و معصرة زيتون .

٢. الثاني: يقع الى الشمال من المعسكر و يضم ثمانى كنائس أهمها الدير .

قام بزيارة المدينة عدد من الرحالة و العلماء أمثال سيزرن عام ١٨٠٧ ، بيكنهام عام ١٨١٦ ، إيرنى و مانجلز عام ١٨١٨ ، بالمر عام ١٨٧٠ و ترسترام عام ١٨٧٢ ، وغيرهم ، (عطيات : ١٩٨٦) .

وفي عام ١٩٨٦ قامت أول حفرة بقيادة الأب ميشيل تشيسيريللو و متطوعين ايطاليين، أدى الحفر للكشف عن كنيسة الاسقف سرجيوس التي تقع الى الجهة الشمالية من المدينة و تبلغ أبعادها ٢٣×١٢ م وقد رصفت معظم أرضياتها بالفسيفساء ، (عطيات : ١٩٨٦)

الكنيسة باريكة الشكل ، ذات حنية واحدة . مقسمة إلى ثلاثة أروقة ، أوسطها أكبرها . أرضيتها الفسيفسائية مزخرفة بشكل بدیع ، في منطقة قدس الأقداس تصمت زخرفتها بحرام من الصليبان المعكوفة ، و كتابة الإهداء الموجودة بين حملين و شجرتي رمان تم التعرف من للكتابة أنها بنيت زمن الأسقف سيرجيوس سنة ٥٨٦ ميلادية . أن كثرة التصوير وتنوع الموضوعات جعلت اللوحة مشوشة إلى حد كبير فأوراق الاكانثوس كانت بمثابة الأطر التي تحيط بالرسومات ومنها صورة الأرض ، ومشاهد قطف العنب ، وطرق عصره .. الخ من موضوعات متنوعة ، (Piccirillo : 1988).

لوحة الأرض - لوحة رقم ٢١

تم تشخيص الأرض على أنها سيدة في مقبل العمر متوجة بالثمار ، تحمل بين يديها وشاحا ملينا بالفاكهة ، مثل الأجاص ، العنب ، و التفاح ، ترتدي ثوبا طويلا مربوطا الى خصرها بحزام ، ثوبها مزخرف حول الرقبة بأشكال هندسية الشكل عبارة عن أشكال متقاطعة و متوازية ، هنالك ما يشبه الخطب الربيع الذي ينهدل من أعلى الكتف و يستمر حتى أسفل الثوب ، قد يكونان بمثابة شيالات أو حمالات تساعد في تثبيت الثوب ، أو قد تكون نوعا من الزخرفة . كانت تتزين بقلادة فردية ، و اقراط يتكلى منها حجر دائري الشكل ، واسواره حول الساعد الأيسر ، وجهها محطم بشكل كبير جدا نتيجة لحرب الأيقونات ، كذلك الجزء الأيمن من اللوحة فهو محطم و غير واضح المعالم ، وأصب هنالك سنابل القمح التي كانت ترافقها .

من خلال تحليل الصور التي تشخص الأرض و الموجودة في كل من كنيسة الكاهن يوحنا ، والقديس جورج في جبل نبو ، ومقارنتها بهذه اللوحة نلاحظ أن الطريقة المتبعة في تشخيص الأرض هي نفسها في الحالات الثلاث ، فجميعها تم تصويرها بالمرأة التي ترتدي رداء طويلا و المعسكة في يدها وشاحا تضع به الثمار و الفاكهة التي تخرج من الأرض و خيراتها ، بعض النطر ما إذا كانت تصنع تاجا أو زينة أكثر ، فجميعها تمثل نفس الموضوع ، و اتبعت نفس طريقة التشخيص .

كنيسة اليباس ، ماري ، وسورح في جرش

تقع مدينة جرش على بعد ٤٨ كم شمال مدينة عمان ، وقد ازدهرت هذه المدينة في العصر الروماني على اعتبارها من المدن العشرة *Decapolis* ، فقد ازدهرت التجارة و العمارة و الفنون . خلال الفترة ما بين ٣٥٩ - ٤٥١ م أتحدتها بعض جماعات المسيحيين مكانا لهم ، حيث تم تشييد الكثرائية في القرن الرابع الميلادي ، وتم ساء أكثر من ثلاث عشرة كنيسة في الفترة ما بين ٤٠٠ - ٦٠٠ م ، (Browning : 1982) .

تقع كنيسة اليباس ، ماري وسورح شمال كنيسة بروكوبيس ، وعلى بعد ٢٠٠ كم، حيث وجدت مدمرة إلى حد كبير بحيث لم يبق من جذرائها شيء ، لكن أساساتها مازالت ظاهرة ، الباء يتكون من قاعة دخول ، و ساحة كبيرة مقسمة بواسطة صفيين من الأعمدة أرضيتها العسيفسائية تتخفص بمقدار ٢٠ سم عن سطح الأرض ، وقد تم اكتشافها بالصدفة أثناء حراثة الأرض تمهيدا لمرآعتها .

قام السيد لانكستر هارننج مدير دائرة الآثار في القرن العشرين بريارة الموقع ، وقرر أن يتم نقل العسيفساء إلى متحف العسيفساء في عمان ، وهي مازالت محفوظة فيه لعالية الان ، (صفر : بدون طرح ، Saller & Bagatti : 1949) .

لوحة ماري - لوحة رقم ٢٢

تظهر صورة السيدة ماري داخل إطار دائري الشكل وسط اللوحة العسيفسائية المستطيلة الشكل و المزخرفة في وسطها بشجرة نحيل كبيرة الحجم ومحاطة بطاووسين ، واغصان الكرمة التي عملت كإطار حول للصور المرسومة ، فهناك الى جانب صورة ماري، توجد صور اليباس و سورح ، وبعض الصبيان و الحيوانات .

لقد ظهرت السيدة ماري داخل إطار دائري الشكل وهي ترتدي ثوبا طويلا مزخرف الأطراف ، وتضع ثالاقا تم اللون يغطي الرأس ينهدل من أعلى الرأس إلى

أسفل الرجلين، يدها اليمنى كانت تمتد ناحية صدرها تمام أسفل الصليب الذي كانت تحمله هي يدها اليمنى وهو محاط بنقاط بيضاء.

وجهها دائري الشكل ، عيونها دائرية الشكل ، انفها طولي الشكل ، فمها مرسوم بشكل باسم.

هنالك كتابة بالحروف اليونانية حول رأسها و التي تعبر عن اسمها *Mapia* ، وهناك أشكال نباتية على الأطراف ، النيدان و الوجه مصنوع من قطع قسيسانية صغيرة الحجم (Saller & Bagatti 1949)

كنيسة القديسين كوزموس و داميانوس في جرش

تم إنشاء هذه الكنيسة عام ٥٣٣ م وهي تقع ضمن مجموعة كنيسة القديس يوحنا المعمدان ، القسيساء التي تم العثور عليها مارالت في حالة جيدة فلم تتعرض الى الخراب ، لذلك استطعنا أن نعرف على الكثير من اللوحات المرسومة ، ههناك نقش على جانبيه يوجد صورة المتبرع ثيودوسيوس و زوجته جورجيا مع اسميهما وكل منهما يقف بين شجرتين ، وتحتهما يوجد صورة محمسين آخرين ، (صفر: بدون تاريخ ؛ Dauphin . 1976) .

لوحة جورجيا - لوحة رقم ٢٣

تظهر جورجيا داخل إطار مستطيل الشكل ، وهي واقفة بين شجرتين ، وهي رافعة يديها إلى أعلى وكأنها تقوم بالصلاة ، فوق رأسها توجد كتابة بالحروف اليونانية ، و التي يذكر اسمها.

ترتدي رداء طويلا أزرق اللون ومرحرف الأطراف بدائرتين و كأنهما مداليتان ، فوق الرداء كانت تصنع عباءة طويلة تهطل من أعلى الكتفين إلى أسفل الرجلين لوها

احمر سبرتقالي ، مربوطة في الوسط بمثلثك لونه ابيض وازرق ، كما تصنع سلسلة حول رقبتها ، وأقراط ذات الوان ررقاء وحمراء . شعرها لونه اسود دكن مصعب في شبكة حمراء اللون .

هنالك لوحتان مشابھتان لهذه اللوحة في القدس ، وهما جورجيا ونيودومبيا ،

(Kraeling . 1938)

الكنيسة البيزنطية في البتراء

تقع مدينة البتراء جنوب عمان ، وقد سكنها الأنباط الذين هاجروا إليها من الجزيرة العربية ، وقد كانت المنطقة تعرف باسم بلاد أدوم التي سكنها الأدوميون (Browning : 1977) ، وقد احتلت مكانا مرموقا بين سكان العالم القديم آنذاك وذلك لوقوعها على طريق التجارة العالمية ، فقد أصبحت مركزا رئيسيا تجاريا للقوافل التجارية.

تعرضت البتراء للكثير من الحملات من قبل الرومان و لكنها باءت بالفشل ، ومن هذه الحملات ، حملة الإمبراطور أغسطس عام ٢٥ ق.م ، إلا أن هذه المدينة العريقة وقعت بيد الإحتلال الروماني سنة ١٠٦م على يد الإمبراطور تراجان الذي صممها الى المقاطعة العربية ، وبذلك أصبحت مدينة البتراء العربية رومانية المعالم و العنون ومن ثم تحت السيطرة البيزنطية . في عام ٣٦٣ ق.م تعرضت المدينة الى زلزال شديد قام بتدميرها بشكل كبير الأمر الذي أدى الى فقدانها مكانتها التجارية المرموقة ، (عباس : ١٩٨٧) .

الكنيسة ذات شكل بارليكي طولها ٢٥متر ، عرضها ١٦متر ، ذات حنية ثلاثية شبه دائرية ، الرواق الأوسط مقسم إلى قسمين ، شرقي و غربي بواسطة ثمانية أعمدة ، يبلع ارتفاع جدرانها إلى ما يقارب ٣,٥ متر أ الجزء الداخلي من الجدران و اصح للعيان معطى بقصارة ببيضاء اللون ، يعتقد بأن هنالك مقعد خشبية على طول الجدار من الشمال إلى الجنوب والسقف مبني بالطريقة التقليدية في بناء الكنائس البارليكية الشكل ،

حيث الدعامات خشبية الشكل ، وهناك منور للكنيسة لاندخال الهواء و الضوء الى الكنيسة. الرواقان الشرقي و الغربي مرصوفان بالفسيفساء ، أما المساحة الخارجية فهي مفتوحة وغير مستوفا ومحاطة بأربعة أعمدة على كل جانب. مدخل الكنيسة يقع في الجهة الشرقية .

الكنيسة مرصوفة بالفسيفساء الحجرية المتعددة الألوان ، ويحتل الرواق الشمالي - الجنوبي الجزء الأكبر من الفسيفساء ، فالرواق الشمالي الذي تبلغ أبعاده ٢٢,٦ متر × ٣ متر تتكون الزخرفة الفسيفسائية فيه من رسوم دائرية الشكل لتكون ميداليات من أوراق العنب، وقد بلغ عددها ما يقارب ٢٨ صفاً أفقياً و ٣ ميداليات ، وقد تم زخرفتها بأشكال مختلفة، مثل السلال و المزهريات والشمعدانات، و الطيور، الطواويس والأشخاص، أما الرواق الغربي والذي تبلغ أبعاده ٢٣,٢ متر × ٣,٣ متر والذي يحتوي على ميداليات مستطيلة الشكل والتي تم رسم صور لأشخاص بداخلها وبعضها قد كتب فوقه تعريف بالحروف اليونانية وتبين أنها تمثل تشخيصاً للفصول الأربعة.

الرواق الأوسط و هو الرواق المركزي يحتوي على ميداليات في داخلها رسوم للأسماك والطيور والحيوانات المختلفة الأشكال، لقد تم استخدام أنواع الفسيفساء الزجاجية في هذا الرواق وكذلك تم استخدام السيراميك ذي اللون الأحمر في الأرضية الفسيفسائية. هناك خراب في بعض أجزاء الأرضية الفسيفسائية في تلك الفترة فقد تم استخدام الرخام في ملء الفراغ الحاصل نتيجة الخراب . كما تم زخرفة الحنية باللونين الأبيض والأصفر، وهذه الطريقة في الزخرفة تشبسه الى حد كبير رقعة الشطرنج.

لوحة فصل الربيع - لوحة رقم ٢٤

تم تشخيص فصل الربيع على أنها أمراء فتية ، يافعة ، نضرة ، ترتدي ثوبا طويلا يغطي اليدين مزخرفا في منطقة الأكتاف بخطوط ذات ألوان مختلفة التي تتهدل من أعلى الكتف وحتى أسفل منطقة الصدر بشكل رأسي ، تحمل في يدها اليمنى وردة ذات لون أحمر ، و في اليد الأخرى تحمل سلة مليئة بالأزهار و الفاكهة ، تصع في يدها اليمنى أسورة واحدة ، وحول رقبتها عقد مكون من صفيين من الأحجار الكريمة ذات

اللون الأبيض ، وفي وسط العقد هناك جوهر ذات شكل مربع وتتوسط العقد كم نصنع هذه السيدة أقرطا في كلتا أنديها تتكلى منها لؤلؤتان ، ويزين رأسها تاج مزخرف بأشكال الزهور في الوسط وعلى الأطراف ، وفي وسط التاج هناك على ما يبدو أربع لآلى ترين الرأس من الوسط ، وجهها كمثري الشكل ، عيونها شبه دائرية أنفها طولي الشكل ، فمها دقيق التصوير ، باسم .

فوق رأسها هناك كتابة بالحروف اليونانية *EAPINH* والتي تبين لنا أن هذه السيدة تخص لفصل الربيع . للفسيفساء متقنة الصنع و كأن الصانع أراد أن يبين لنا مدى قدرته ومهارته في التصوير ، والقطع لفسيفسائية المستخدمة في رسم أجزاء اليد والرقبة والوجه صغيرة الحجم ، بحيث تتناسب مع طبيعة التصوير .

القبر الموجود في مدينة أور هنار

يقع القبر بالقرب من خربة أم طابون ، ولقد تم اكتشاف هذا الموقع عام ١٩٤١م على يد *J. Ory* . والقبر مبني من الحجارة الجيرية واللبش والملاط الذي تم استخدامه في عمليات التثبيت ، جدرانه مغطاة بطبقة مسيكة من لقصاره ، يتكون القبر من أربع غرف للدفن ذات العقود ، حيث تتراوح مساحة الغرفة الواحدة المخصصة للدفن حوالي ٢ × ٢ متر ، تتوزع بشكل مرتب لثنتين في كل جانب واحدة في الوسط . تم التعرف على التاريخ الذي يرجع إليه هذا القبر من خلال الرسوم الجدارية التي تم اكتشافها داخل القبر والتي تعود إلى القرن الرابع الميلادي .

لقد تم التعرف على أن هذا القبر قد تم بناؤه على يد عائلة ثرية ذات مكانة اجتماعية عالية ، والرسم الذي تم اكتشافه يشغل مساحة المركز من القبر وهناك على الجدار الشمالي ، فوق المدخل كتابة يونانية بالطلاء الأحمر اللون ، وقد تم قراءة هذه الكتابة على النحو التالي : " أنحل ، لا يوجد من يقي حائدا " . الرسوم الجدارية التي تم العثور عليها متنوعة الأشكال والمواضيع ، فهي تتراوح ما بين السيوف المرسومة على المدخل والشعبد أو المشعل ، هناك أقاريز ثلاثية الأشكال ، وآخر ذو شكل نباتي من

أوراق الكرمة ، الإفريز العلوي يحوى الرسم الأكبر و الأكثر أهمية حيث تم تصوير ثلاث نساء وأحد عشر رجلا ، حيث تم التعرف على لوحتين لشخصين *Portraits* إحداهما لرجل و الأخرى أمراء محاطين بميدالية ، وهناك ما يقارب سبع ميداليات مرسومة على الجدار . لقد تم ملء الفراغات بالرسم النباتية ، مثل الأزهار الثمانية الأوراق ، المشاعل و الشمعدان .

تم رسم الإطار الخارجي لهذه اللوحات بثلاث العامق (الأحمر و الأسود) كما أن اللوين البرتقالي والبني المحمر فقد تم استخدامهما في رسم الوجوه ، (Tsafirir . 1975)

لوحة السيدة في الرسم الجداري من قبر أور هنار - لوحة رقم ٢٥

لقد تم رسم سيدة داخل إطار دائري يتكون من خطين ، رسمت في وضع أمامي يمثل نصفها العلوي فقط ، هذه اللوحة غير واضحة المعالم وخاصة في الجزء الأسفل من الجسم و بعض من أجزاء الوجه ، ترتدي رداء طويلا يغطي الجزء الأسفل من الجسد ، عيونها كبيرة الحجم واسعة ، محدقة ، حواجبها عريضة ، فمها غليظ ، أنفها طويلة بعض الشيء ، وهذه الرسوم تشبه إلى حد كبير المومياء المصرية التي ترجع إلى القبر الرابع الميلادي ، رقبته عريضة بعض الشيء ، شعرها مصفف داخل شبكة تبدو واضحة بشكل جلي ، هناك ما يشبه للناح فوق الرأس وعلى الأحصر في منطقة الوسط ولكنه على ما يبدو هو الآخر مغطى بالشبكة ، حول الرسم هناك أربع أرباع زهار تحيط بالميدالية .

الكنس الموجودة في يافا - لوحة رقم ٢٦

تقع مدينة يافا أسفل منطقة الحليل ، تبعد عن مدينة الناصرة حوالي كيلومترين في الجنوب العربي . فقد ذكرت مدينة يافا في رسائل تل العمارنة التي ترجع الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، حيث ذكرت أن اسمها أيو *Iapu* .

في عام ١٩٢١م نشر *L. H Vincent* مقالة مفادها بأن المدينة قد سكنت مرتين وأن هنالك بعض الآثار التي تم إعادة استخدامها ، مثل عتبة حجرية منحوت عليها ورده على كل جانب ، و العتبة الأخرى منحوت عليها إكليل ، حوله نسر فارد جناحيه الى الخارج ، ممسك بمخالبه إكليلاً صغيراً في حجمة .

يعود تاريخ الكنس إلى القرن الرابع الميلادي ، تقع على قمة المدينة في الجهة الجنوبية ، أبعادها ٢,٧ متراً طويلاً × ٦,٥ متر عرضاً ، تم الكشف إلى الشمال من الجدار عن صف من الأعمدة ، يتألف من أربعة أعمدة ذات الأسلوب الاينيكي ، الجهات الشرقية و الغربية من البناء تم العثور عليها مدمرة بشكل كبير ، على ما يبدو أن الأرضيات كانت مغطاة بالفسيفساء الملونة ما بين الأسود و البني ، الأحمر ، الرمادي و الأبيض ، الأرضية الفسيفسائية كانت مزخرفة بأشكال هندسية ، مثل المربع و المستطيل ، و غيرها من الأشكال الهندسية البسيطة الأسلوب محاطة بشكل يشبه الضفيرة ، وتم التعرف كذلك على أشكال نباتية في الرواق الأوسط من الكنس الذي على ما يبدو أنه كان غنياً برحارفه، وفي وسط الرواق هنالك زخرفة مثيرة للنظر و هي عبارة عن دائرة قطرها ٣,٨ متراً مقسمة إلى اثنتي عشرة دائرة داخلها محاطة بالزخرفة التي تشبه الضفيرة ، وهذا الأسلوب يشبه إلى حد كبير الأسلوب المتبع في رسم دائرة الأبراج *Zodiac* . وفي ناحية الرواق الأوسط من الجهة الجنوبية العربية ، هنالك إطار من الفسيفساء حيث تم رسم نسر في داخلها فارد جناحيه إلى الخارج ، ممسك في مخالبه بخط حلزوني الشكل وقد تم التعرف إلى وجود رأس لفتاة عرفت باسم *Helios* ، والذي اعتبره البعض بأنه رأس مدوسا *Medusa* (Barag 1975).

أن وجه الفتاة دائري الشكل ممتلئ ، عيوبها دائرية الشكل أيضا ، واسعة ومحدقة ، أنعها طولي الشكل جميل المنظر ، فمها باسم دقيق الملامح ، شعرها مقسم إلى نصفين ومصفف على هيئة صغيرتين من كل جانب تتطاير في الهواء إلى الخلف من الرقبة ، الوجه محاط بالخطوط الحلزونية الشكل وتمثل إطارا للوجه .

الكنيسة الموجودة في الحصيفة - لوحة رقم ٢٧

تقع المدينة المعروفة باسم الحصيفة على جبل الكرمل ، على مسافة حوالي اثني عشر كيلومترا جنوب شرق مدينة حيفا . في عام ١٩٣٠ تم العثور على أرضية فسيفسائية في شارع القرية ، وقد تم عمل حفريات أثرية كانت تحت أشرف كل من *N Makhoully* و *M Avi-Yonah* ، يوجد في الأرضية الفسيفسائية ثلاثة فجوات ، وهالك أنار تسدل على وجود صفوف من الأعمدة تتألف من خمسة أعمدة مورعة بشكل عشوائي ، وهالك صف آخر من الأعمدة موجود في المنطقة غير المكتشفة بعد ، في الجدار الغربي يوجد عتبة ، و إلى العرب منها تظهر الأرضية الفسيفسائية ، وهذه الموجودات ما هي إلا جزء من الساحة الخارجية .

يبلغ عرض الأرضية الفسيفسائية ما يقارب المتر ، تتألف زحرفتها من الأشكال الهندسية ، و الصفائر ، و الأشكال المحورة ، و الخطوط المزدوجة ، في وسط الأرضية يوجد إكليل دائري الشكل يتألف من ثلاثة صفوف من الأزهار في وضع طولي ، مع الأوراق ، في وسط الإكليل توجد كتابة يونانية ، تمت قراءتها على النحو التالي : " ليعم السلام على إسرائيل " ومن ضمن الزحرفة أيضا هنالك الشمعدانات التي بلغ عددها ما يقارب السبعة ، الأرضية الفسيفسائية مقسمة إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي :

١. النقش اليوناني ، يتألف من ثلاثة أسطر ، طوله ١,٨ متر ، و عرضه ٢,٧ متر .
٢. شجرة الكرمة المحملة بالعنب و الأوراق ، إلى الجهة الغربية منها رسم لرأس طاوروسين ، بالإضافة إلى طائر واقف مقابل الطاوروسين .

٣. دائرة الأبرح ، والتي يبلغ قطرها حوالي ستة أمتار من الداخل ، أما قطرها الخارجي والذي يبلغ عرصه ١,٣٨ متراً ، ومركزها كان مدمراً تقريباً حيث لم يتم التعرف إلى الأشكال الاثني عشر بشكل واضح ، ماعدا خمسة أشكال ابتداء من برج القوس إلى برج الحمل الباقية .

وهي الراوية من الأرضية ، هناك صورة لوجه امرأة أنها تمثل أحد الفصول الأربعة والتي من المتوقع أن تكون موزعة على الأطراف الأربعة .

هذه السيدة تم تصوير رأسها فقط ، فهي تشخص فصل الخريف ، فوجهها دائري الشكل ممكئ وتعبير وجهها فرحة ، فمها باسم ، عيونها لوزية الشكل واسعة محدقة ، اتجاه بؤبؤ العين متجه إلى الجانب و كأنها تنظر إلى للطرف الآخر ، أنفها طولي الشكل ، حواجبها هلالية الشكل ، هناك عقد محيط برقبتها الطويلة ملون بالقطع الفسيفسائية الخضراء اللون ، رأسها مغطى بوشاح من اللون الأبيض والأصفر ، إلى القرب من الرأس هناك ثمرة الرمان و عنقود من البلح .

أن الأرضية الفسيفسائية مصنوعة من نوع جيد من القطع الفسيفسائية ، والتي تم الحصول عليها من المنطقة فهي محلية الصنع ، متنوعة الألوان ، مثل الأحمر ، الأصفر ، الأبيض ، الأزهر ، النني و البرتقالي . يعود تاريخ الكيسة إلى بداية القرن السادس الميلادي (Avi-Yonah : 1975 c)

الكنيسة في بيت جبرين - لوحة رقم ٢٨

عرف المكان بأسم بيت جبرين ، تبعد عن مدينة القدس حوالي ثلاثة وعشرين ميلاً في الطريق إلى عسقلان . وفي عام ١٩٢١ تم الكشف عن أرضية فسيفسائية في حصة إلى الجنوب الشرقي من القرية ، وقد تبين بعد الحفص و الدراسات التي قُلت أن الأرضية تعود إلى هرتين من هرتات البناء ، للكنيسة ترجع إلى القرن السادس الميلادي ، (Negev : 1986) .

• الفترة الأولى

غرفة عطيت أرضيتها بالفسيفساء المرخوفة بالأشكال الهندسية المحاطة بالصغار وكأنها إطار.

• الفترة الثانية

أساسات لجدار أبعاده (٤٣ ، - ٤٤ مترا) موجود فوق الأرضية الفسيفسائية المحاطة بإطار عريض يبلغ عرصة المتر ، و التي رخرفت بمشاهد الصيد ، في الزاوية الشمالية الشرقية من اللوحة رسم لبنت بيضاوي الشكل على قرميد ، وستارة تعطي المدخل ، أمام البنت زهرة اللوتس ، و الطيور ، وهالك مشاهد الصيد المتنوعة ، حيث تم تصوير الصيادين بلباسهم المخصص للصيد و عانة تهطل من أعلى الكتف ، بالإضافة إلى الحيوانات المتنوعة ، مثل الغزالة ، النعور ، وغيرها ، الجزء الداخلي من الأرضية الفسيفسائية ، مقسمة بواسطة الأشكال الهندسية ، حيث وجد عشرة معينات مرتبة في صفين ، خمسة في كل صف ، وفي داخل هذه المعينات تم رسم الفصول الأربعة ، ابتداء من الربيع مع وجود كتابة يونانية تعبر عن هذا الفصل ، وتظهر السيدة التي تمثل الفصل وهي تحمل في يدها سلة مليئة بالأرهار و الطيور وجهها كمثري الشكل ، تضع وشاحا على رأسها يهدل إلى أسفل ، ترتدي رداء طويلا ذا ثنيات كثيرة ، عيوبها لوزية الشكل ، فمها صغير ، أنفها دقيق .

أما صورة المرأة الثانية فهي ترمز إلى فصل الخريف حيث تم تصويرها على أنها سيدة تضع إكليل من العنب على رأسها ، وأقراط من الدرة في أذنيها هالك كتابة إلى جانب رأسها تدل على أنها تمثل فصل الخريف ، تحمل في يدها وشاحا مليئا بالفاكهة ، هالك من يعتبرها الأرض ، ترتدي رداء طويلا مليء بالثنيات و الحركات ، وجهها كمثري الشكل ، و عيوبها لوزية ، فمها عابس ، أنفها دقيق صغير الحجم ، السيدة الأخرى تمثل فصل الصيف ، وجهها مدمر بشكل كبير ، ترتدي الرداء الطويل ، تحمل في يدها اليمنى منجلا ذا شفرة حادة ، وتحمل في يدها اليسرى عربوسا من الدرة ، أم الصورة الرابعة فهي مفقودة . (M Avi Yonah · 1975 b ; 1981)

كنيسة بيت الفا - لوحات أرقام (٢٩ - ٣٢)

تقع الكنيسة إلى الشمال من مرتفعات الحليل ، إلى الحية الجنوبية من وادي هارود
Harod valley وسمي الموقع بهذا الاسم نسبة إلى البقايا الأثرية لخربة بيت اليف *Kh.*
Beit -Ilfa .

في عام ١٩٢٩م أقيمت الحفريات الأثرية تحت إشراف *E L.Sukenik* بتمويل
 من الجامعة الإسرائيلية ، حيث تم الكشف عن الكنيسة و الأرضيات الفسيفسائية الموجودة
 فيها، تقدر أبعاد الكنيسة (٢٧,٧ × ٤,٢ م) الكنيسة ذات الطابع البازليكي . سمك
 الجدران تتراوح ما بين ٧ - ٨,٥ مترا و ارتفاعها يتراوح ما بين ٥٥ - ١,٦٥ متر .
 منخل الكنيسة من الجهة الشمالية مقابل الحنية تماما ، الساحة الخارجية مساحتها تتراوح
 ٩,٦٥ إلى ١١,٩ مترا مغطاة بالفسيفساء الرديئة ، المزخرفة بالأشكال الهندسية ،
 (*Negev , 1986*) . تقسم الكنيسة بواسطة صفيين من الأعمدة الجيرية إلى رواق أوسط
 عرضة ٥,٤ مترا ورواقين جانبيين عرضهما ٢,٧٥ مترا و ٣,١ مترا . الرواق الأوسط
 مغطى بالفسيفساء الملونة المقسمة إلى ثلاثة أقسام مختلفة الرسوم . الجزء الأول مرسوم
 عليه تابوت العهد عند اليهود ، والجزء الثاني دائرة الأبراج ، أما الجزء الثالث فيمثل
 تضحية إسحاق و الأجزاء الثلاثة جميعها محاطة بحزام متنوع الرسوم ، الجزء الأوسط
 وهو الأهم حيث تم رسم دائرة الأبراج الاثني عشر الموزعة حول الدائرة و إلى جانب كل
 رسم هنالك كتابة عبرية تعبر عن اسم كل رسم ، وفي وسط الدائرة هنالك رسم لـ *الله*
 الشمس ، حيث تم تصويره على أنه راكب عربته المجرورة من قبل أربعة خيول و الخلفية
 مزخرفة بالنجوم و القمر أما في الزوايا الأربع فهناك رسم لاربع نساء مجنحات و هن
 يمثلن الفصول الأربعة ، المرأة الأولى تم اعتبارها على أنها فصل الربيع حيث تم
 تصويرها على أنها امرأة مجنحة محاطة بالفاكهة و الطيور ، ظهرت متحلية بحلي كثيرة
 منها العقد المحيط بالرقبة و الأكراط ، وجهها كمثري الشكل ، و عيونها دائرية أنفها طويلة
 الشكل فمها صغير الحجم، شعرها مصفف على شكل لعائف حلزونية الشكل، هنالك كتابة
 عبرية تعبر عن اسم هذه السيدة على أنها نيسان وهو الشهر الذي يرمز إلى فصل الربيع .

أما المرأة الثانية والتي تقع في الجهة المقابلة من فصل الربيع ، فقد تم اعتبارها على أنها فصل الصيف ، ظهرت في نصفها العلوي مجنحة محاطة بالفاكهة وجهها كمثري الشكل ، عيونها دائرية أنفها طويلة الحجم فمها صغير المطهر شعرها مصفف على هيئة لعانف حلزونية الشكل ، تصنع عقدا حول رقبتها و أقراطا في أذنيها هنالك كتابة عبرية حولها تعبر عن اسمها على أنها شهر تموز الذي يرمز إلى فصل الصيف .

المرأة الثالثة اعتبرت على أنها فصل الحريف وهي تقع في المنطقة المقابلة لفصلي الربيع و الصيف، تم تصويرها على أنها امرأة في نصفها العلوي مجنحة تحمل في يدها وشاحا مليئا بالفاكهة و الأزهار ، تضع عقدا حول رقبتها لكنها لا تضع أقراطا وهنالك زهرتان محيطتان بها من كل جانب ، ثوبها مزخرف بأشكال هندسية الشكل مثل الخطوط المتقاطعة، وأنصاف الدوائر على كل جانب ، وجهها دائري الشكل ثنية كمثري، عيونها دائرية الشكل محدقة ، أنفها طويلة الشكل ، فمها صغير عاس ، شعرها مصفف على هيئة لعانف حلزونية إلى دائرية الشكل ، هنالك كتابة عبرية حولها تعبر عن اسمها على أنها تيشري وقد يكون هو نفسه فصل تشرين الذي يرمز إلى فصل الخريف .

أما المرأة الرابعة و التي تكون في الجهة المقابلة و التي ترمز إلى فصل الشتاء صورت على أنها امرأة مجنحة بالفاكهة و الطيور و الأشجار ، تضع عقدا حول رقبتها عبارة عن أشكال هندسية مكوّنه من مربعات و مثلثات متداخلة على الصدر ، على طرفي الصدر هنالك زخرفة مكوّنه من الأشكال الهندسية مثل الدائرة المشعة . وجهها كمثري الشكل ، عيونها لوزية ، أنفها طويلة الشكل فمها صغير الحجم ، هنالك كتابة عبرية محيطية بالرسم كغيرها من الفصول والتي تعبر عن اسمها الدال على فصل الشتاء، أما الرواق العربي فهو معطى بالعسيفساء المقسمة إلى مربعات و أشكال هندسية ، أمام المدخل الغربي هنالك ما يشبه السجادة المصنوعة من العسيفساء .

داخل دائرة الأبراج هنالك رسم لثلاث ساء ، الأول يعبر عن برج العنقاء حيث تم تصويرها على أنها امرأة ترتدي رداء طويلا مزخرفا بالأشكال الهندسية مثل الخطوط المتقاطعة والمتقابلة.

طرف الثوب مزخرف بالمرمعات المتوالية و المتتالية الواحد تلو الآخر ، هناك دائرتان على طرف الثوب الأسفل حيث صورت على أنها دوائر مشعة ، يداها مصورتان إلى الأمام ، أكمام الثوب مزخرفة بحطوط متوالية شكلت كأنها مستطيل ، هناك ما يشبه قطعني القماش المتكسرتين من أعلى الكتف إلى أسفل الصدر و المنتهية بأشكال دائرية الشكل و كأنها عقد تتدلى منه الأحجار الدائرية الشكل . تصنع أقراطا هي أدبيها يتدلى منها حجر صغير الحجم ، وجهها شدة دائري مائل إلى أن يكون كمثري الشكل ، عيوبها لوزية ، انفها طولي هما صغير الحجم ، شعرها مصفف على هيئة لعائف حلزونية الشكل ، هناك ما يشبه الهالة المحيطة بها ، توجد كتابة عبرية محيطة برأسها والتي تذكر أنها برج العذراء . أما المرأتان الأخريان فهما تمثلان برج الجوزاء حيث تم تصويرهما على أنهما امرأتان ملتصقتان في جسد واحد و أربع أيدي بالإضافة إلى أربعة أقدام ، و رأسين ، فهما ترتديان ثوبا طويلا مزخرفا الأطراف بأشكال هندسية ، اليد اليسرى للمرأة الأولى متشابكة مع اليد اليمنى للمرأة الثانية ، أما اليدين الأخريان فهما مرسومتان في وضع جانبي وجههما دائري الشكل ، عيوبهما لوزية الشكل ، الأنف طولي الشكل ، اللعص صغير الحجم ، شعرهما مصفف على هيئة لعائف حلزونية الشكل ، هناك كتابة عبرية مكتوبة على طرف الرسم و التي تعبر عن برج الجوزاء ، (Avigad , 1975 · Avi - Yonah , 1981) .

الكنيسة في بيسان - لوحة رقم ٣٣

هذه المدينة مهمة جدا منذ أقدم العصور فهي كانت مستوطنة منذ أقدم العصور منذ العصر الحجري النحاسي إلى العصور الحديثة ، تقع إلى القرب من وادي الأردن ، لقد تم ذكرها في القرن التاسع عشر قبل الميلاد ، حيث ورد ذكرها في وثائق تعود إلى عصر الفرعون المصري تحتمس الثالث هي معبد آمون في الكرنك ، وذكرت كذلك في رسائل تل العمارنة و هي كتابة الفرعون سبتي الأول و أنه رمسيس الثاني ، ولقد ذكره الكتاب المقدس في سفر يشوع (١٧ : ١١) على أن القبائل الإسرائيلية لم تسكن في بيت شان ، سكنت في العصر الهلنستي ، الروماني ، البيزنطي حيث عرفت باسم مسكينوبولس

أو نيسا سكيثوبولس *Scythopolis or Nysa- Scythopolis* ، أما في العيد العربي الإسلامي فقد سميت باسم بيسان (Bahat : 1975)

لقد تم العثور على العديد من الأرضيات الفيفسائية التي ترجع إلى عصور مختلفة، فكل هذه الأرضيات الفيفسائية كانت من صنع العمال المحليين و المواد كذلك كانت تصنع محليا، هنالك أرضية فيفسائية كانت تشعل للحيز الأكبر من الكنيسة فهي عبارة عن سجادة مستطيلة الحجم ، مزخرفة بأشكال هندسية مثل المربعات المتشابكة التي تحدث إلى إنتاج ثماني وهذه الأشكال رسمت في داخلها أشكال حيوانات مثل الجمال ، الأسد ، النمر، الطاووس الحجل وغيرها بالإضافة إلى الأشكال الأنيمية ، محاطة الأرضية بحزام من الفيفساء ذات الشكل المجدول على هيئة صغيرة . في أعلى الأرضية و على الجهة اليمنى هنالك نقش من الحروف اليونانية ، ومنه يوجد في الجزء السفلي من الأرضية ولكنه يقع على الجهة اليسرى في وسط الأرضية هنالك دائرة الأبراج ، التي قسمت إلى اثني عشر قسما تمثل الأبراج وجميعها مكتوب إلى جانبها أسماءها في الحروف اليونانية ، في وسط الدائرة هنالك دائرة أخرى صغيرة الحجم مرسوم في داخلها صورتان للامراتين إحداهما تضع على رأسها تاجا عبارة عن شكل القمر و الأخرى تضع على رأسها تاجا يمثل الشمس .

كنيسة القديس اسطيغان في بئر شمع - لوحة رقم ٣٤

يغطي الموقع مسافة ١٢٥ أيكورا مابين بقايا جدران و مباني وغيرها .

تم العثور على كنيسة بازيلكة الشكل ، تعود إلى منتصف القرن السادس الميلادي، أبعادها (١٢,٥ × ٢١ متر) ، مقسمة إلى ثلاثة أروقة لوسط و جانبيين ، هنالك صغار من الأعمدة كل منها مكون من خمسة أعمدة ، الرواق الأوسط ينتهي بالحنفية التي يوجد على جانبيها غرفة مساحتها تبلغ ٣,٥ × ٣,٥ ، إلى الجنوب من الكنيسة هنالك ثلاث غرف أخرى . بيت الكنيسة من حجارة مشددة و أساساتها كانت من الحجارة الصخرية القوية التي تستطيع أن تتحمل الصعق، الجزء الداخلي من الجدران كان معطي

بطبقة من القصارة المزخرفة بالألوان ، عثر على أعداد كبيرة من المعاصر الحديدية التي كانت تستخدم في تثبيت السقف الذي يعتقد أنه كان خشبياً . الساحة الخارجية و الأروقة الجانبية كانت مرصوفة بالحجارة ، أما الرواق الأوسط فكان معطي بالعسيفساء الملونة ، التي كانت تصم عشر كتابات إهدائية باليوبانية ، والتي من خلالها استطلعنا أن نتعرف إلى اسم الكنيسة التي سميت نسبة إلى القديس اسطيافس .

الأرضية العسيفسائية التي تغطي الرواق الأوسط كانت مزخرفة بأشكال هندسية و نباتية مثل سلة مليئة بالفاكهة ، وأشكال آدمية ، وهذه الأرضية كانت مقسمة إلى خمسة وحامين مبدالية مرسوم بداخلها مناظر متنوعة ، مورعة إلى إحد عشر صفاً ، هذه الأرضية العسيفسائية محاطة بحرامين من أزهار اللوتس ، مساحة العسيفساء تبلغ (٥ × ٩ أمتار) ، (Gazit & Lender 1993)

هناك موضوع من ضمن المواضيع التي تم رسمه داخل المذابح العسيفسائية ، وهو صورة امرأة جالسة على الأرض تقوم بإرضاع طفل صغير تحمله بكلتا يديها ، هناك عقودان من العنب محيطان بها واحد إلى الشمال و الآخر إلى اليمين ، بالإضافة إلى أوراق الكرمة ، تظهر السيدة و هي ترتدي رداء طويلاً يسر كامل جسدها ، مزخرف الصدر بما يشبه الحزام الذي يتدلى من أعلى الكتف إلى أسفل الصدر بنقاط مورعة بطرق متساوية، تضع على رأسها قبة أو عمامة تغطي الشعر ، مورعة بمربعات مورعة حول حافة القبة ، بالإضافة إلى وجود إطار ثاني إلى الأعلى من الإطار الأول في القبة وتكرين السيدة بأساور حول المعصمين و الرد ، بالإضافة إلى عقد محيط بالرقبة يبدو جميل التصوير فهو مكون من أحجار صغيرة الحجم مصفوفة بشكل رتيب ملامحها تبدو تعبئة قلقة من شيء لا نعلم ما هو عيوبها صغيرة الحجم انهم مدب ، فمها حزين ، تمسك طفلاً بحنان وتقوم على إرضاعه بكل رفق وهذا يدل على مدى حنان المرأة التي تتمتع به وهو أمر موجود في فطرة المرأة الذي خلق معها ، وهذا النوع من التصوير هو أمر غريب على العسيفساء و خاصة في مكان مثل الكنيسة .

كنيسة في كسفوم

أول من قام في المصحح الأثري هو *Yaakov Ory* عام ١٩٣٠ ، مؤخرًا تم الكشف عن أرضية فسيفسائية داخل كنيسة بارليكة الشكل أبعادها ١٦ × ١٣ مترًا غير أن أجزاء مختلفة من الفسيفساء كانت مدمرة بشكل كبير وعلى الأحص تلك التي توجد داخل الحنية والقسم الشرقي من الكنيسة و اللواق الأوسط ، تقسم الكنيسة إلى ثلاثة أروقة ، واحد في الوسط و اثنان على الأطراف بواسطة صفيح من الأعمدة في كل صف خمسة أعمدة ، ولكن للأسف هذه الأعمدة لم يبق منها أي أثر سوى الحفر التي كانت محصنة لها وتكون قد سُرقت في فترات لاحقة ، تم العثور في اللواق الأوسط على كتابة يونانية تتألف من سبعة أسطر تتحدث عن أسم القديس الذي كان يحكم في تلك الفترة وتاريخ بناء الكنيسة الذي يعود إلى سنة ٦٣٦م.

رخارب الفسيفساء كانت متنوعة من حيث المواضيع ، مثل : رجل يقود جملاً ممسكاً بيده اليسرى أوراقاً من النباتات و قد كتب اسمه فوق رأسه ، المنظر الثاني يظهر لنا سيدتين ترتديان ملابس فاخرة وتضعان فوق رأسيهما تاجاً من القماش مرصعاً بالجواهر وهما تشبهان إلى حد كبير الرسم الفسيفسائي الموجود في كنيسة فيثالة في رافنا في إيطاليا ، وفوق رأسيهما يوجد كتابة باليونانية.

فسيفساء القسم الشرقي من الكنيسة كان في حالة جيدة وغير مدمر ، حيث تم تصوير مشاهد الصيد ومشاهد الصراع بين الحيوانات نفسها
(Cohen : 1993)

لوحة السيدتين في الكنيسة - لوحة رقم ٣٥

تم تصوير سيدتين ترتديان ملابس ثرية و تضعان فوق رأسيهما تاجاً من القماش يكون في العادة مرصعاً بالجواهر ، إحدى هاتين السيدتين و التي تقف في الجهة اليسرى تحمل في يدها نقوداً تقوم بإلقائها فوق رأسها وذلك نقش باليونانية يقرأ كالآتي : سيدة

سيليتوس *The Lady Syltous* ترتدي رداءً طويلاً وعناءً تهطل من أعلى الكتف إلى أسفل الجسم ، تصنع على رأسها تاجاً من القماش مرصعاً بالجواهر ، و أقراطاً في أذنيها ، وملامح وجهها تدل على أنها امرأة محسنة و سيّدة راقية ثرية قد تكون من الشخصيات الهامة في تلك الفترة عيوبها دائرية الشكل فيها باسم أنفها جميل التصوير ، تقوم بإلقاء القطع النقدية إلى جانبها بينما يدها اليسرى ممسكة بشيء قد يكون قطعة من القماش .

أما السيدة الأخرى و التي تقف على يسار السيدة الأولى تحمل حرة قد يكون بداخلها طير ترتدي رداءً طويلاً يغطي كلتا اليدين وتضع على رأسها تاجاً من القماش مرصعاً بالجواهر و غطاء يستتر الرأس و يهطل من أعلى الرأس إلى أسفل ، تتحلى بعقد حول رقبتها مكون من أحجار دائرية الشكل و أساور حول معصمها ، ملامح وجهها تبدو حزينة أو منفعة أو مستعربة من أمر ما و عيوبها دائرية الشكل حزينة ، عابسة ، محدقة في شيء ما ، فيها صغير قليلاً انفها دقيق التصوير ، هنالك كتابة فوق رأسها تقرأ على النحو التالي : " كالهورا " *Kallhora* قد يكون اسمها .

هذه اللوحة تشبه إلى حد كبير لوحة الإمبراطورة ثيودورا هي كنيسة سانت فيناله في مدينة رافنا في إيطاليا .

الفن الإسلامي في الاردن و فلسطين

مقدمة

تعتبر الفترة الإسلامية منذ هجرة الرسول عليه السلام الى المدينة المنورة سنة ٦٢٢م ومنذ ذلك الوقت بديء إنباع التقويم الهجري ، وبعدها بدأت الفتوحات الإسلامية حتى وصلت الى بلاد الرافدين و بلاد فارس وتحريرها من التبعية الساسانية ، و بلاد سوريا ومصر وتحريرها من الدولة البيزنطية، ونتيجة لكبر حجم الدولة الإسلامية و إتساع رقعتها فقد ساعد ذلك على نوع من التمازج بين الحضارات ، و نتيجة لمثل هذا التمازج فقد كان لابد للفنان المسلم من التأثر و التأثير بالفنون المحيطة به ، الأمر الذي ساعد على تطور الفنون ، (Rice : 1975) .

لا يوجد هنالك فرق و أختلاف بين الفنون المسيحية و الساسانية و الإسلامية فهي وإن تبدو مختلفة من حيث الاسم ، فهي متشابهة من حيث المضمون و الجوهر ، فالفنون جميعها تقوم على محاكاة الأشياء و التعبير عما يحتلج في نفس الفنان من أحاسيس و عواطف يعبر عنها بالرسم أو النحت و غيرها من أساليب الفنون المتنوعة و المختلفة ، فالفنان المسلم قام على محاكاة الأشياء المحيطة به بشكل مجرد ، وذلك لوجود عدة عوائق أمامه والتي تحول دون إعطائه الحرية الكاملة في التعبير عن أحاسيسه من خلال الفنون المختلفة و المتنوعة فنحريم التصوير في الديانة الإسلامية كان له الأثر الأكبر على الحيلولة دون الرسم و التعبير عن أحاسيسه و مشاعره وذلك لعلايق دينية بحتة ، فقد ظهرت الفنون الإسلامية الأولى وهي فنون تجريديه حالية من الواقعية و الحياة و الحركة.

مع مجيء خلفاء بني أمية بدأ الفن الإسلامي بالتحرر من القيود التي فرضتها عليه عاداته و دينه الجديد ، فقد كان معظم خلفاء بني أمية متحررين من قيود العقيدة الإسلامية الصارمة التي كانت تحد من حرية الفن و الفنان المسلم ، وربما السبب يعود لكون هؤلاء الخلفاء متأثرين بالحضارات المحيطة بهم مثل الحضارة الساسانية و غيرها من الحضارات التي ظهرت على هذه الأرض العربية على مر العصور العاربة .

ساعد انتقال عاصمة الدولة الإسلامية إلى دمشق على تطور و تحرر الفنون الإسلامية التي طالما بقيت تحت القيود التي تحد من الأبداع ، و المسبب قد يكون قرب العاصمة الجديدة من دول البحر و العرب والتي كانت متحررة نسبيا و على الأخص في مجال الفنون المختلفة ، فظهرت المباني و العمارات الأموية منطوية في زخرفتها و بنائها حتى أننا نجد الرسوم الجدارية التي عثر عليها في قصر الحير في سوريا و قصر عمرة في النابية الأردنية ، حيث ظهرت صور نساء عاريات يقمن بالاستحمام و مشاهد الصيد و الرقص و العناء التي سيرد ذكرها في الصفحات القادمة _ و مثل هذا النوع من الفنون لم يظهر مطلقا لذلك نعتبر هذه الفنون هي الأهم من حيث النوع و الفترة، فهي تدلنا على خصائص مرحلة من مراحل الفن الإسلامي .

ظهر نوع آخر من الفنون الإسلامية ، الأموية و المتمثلة في المنحوتات الجصية التي عثر عليها في قصر هشام في أريحا ، حيث تنوعت المنحوتات ما بين آدمية و حيوانية و زخرفية ، و الشيء الملفت للنظر في هذه المنحوتات هو الأسلوب المتبع في بنائها و تصوير النساء و هن عاريات _ سوف يتم تحليلها في الصفحات القادمة و هذه المظاهر الجديدة في الفن الإسلامي ما هي إلا تأثيرات من حضارات أخرى ساعد الانفتاح الذي بدأ في الفترة الأموية على تطور الفنون الإسلامية الأولى و تحررها من قيود الجمود و التحديد ، فظهرت فنون متنوعة من الفسيفساء و الرسم الجداري و النحت بأنواعه المختلفة و الأرابيسك و الرقص العربي المنطور و غيرها من الفنون المتنوعة الأخرى حتى غدا في مرحلة من المراحل أن الفن الإسلامي لا تضاهيه أية فنون أخرى من حيث التطور و الاتقان و التحرر .

فقد كان لقرب الأردن و فلسطين من العاصمة الإسلامية الأموية الأثر و النصب الأكبر في هذا التطور و التحرر ، فظهرت عدة أماكن في الأردن و فلسطين كذلك على هذا التطور في الفنون و العمارة مثل قصر عمرة و قصر المشتى و الحراتة و البرقع في الأردن و في فلسطين قرية الصحرة التي تعتبر المدرسة الأولى في فن الفسيفساء العربية الإسلامية التي ما زالت شاهدا على عظمة و قدرة الفنان المسلم في الأبداع، و قصر هشام و غنى محتوياته و أرسنياته الفسيفسائية التي تعتبر المدرسة الثانية في الفسيفساء الإسلامية و التي اعتبرت من أكبر الأرضيات الفسيفسائية حجما في العالم .

فالفن الإسلامي أبتدأ بالجمود والتجريد وعدم الواقعية ، وظل كذلك الى أن وصل الى مرحلة من التطور والتحرر والابداع حتى أنه أصبح يصاهاى الفنون الأخرى في التطور و ، الأتقان ، فالعنان المسلم مر بمراحل كثيرة أثرت على هه ، فالدين الجديد والعقيدة الجديدة جعلت الفنان المسلم في بادئ الأمر يشعور بالقيود وعدم الحرية في التعبير عن مشاعره و أحاسيسه ولكن ما لبث أن تغير هذا الوضغ نحو التحرر والابداع والرقى بالفنون الى أعلى المستويات حتى أصبحت تصاهاى الفنون الأخرى المناهسة لها مثل الساسانية والغربية .

في الصفحات القادمة سيتم استعراض و تحليل للفنون الإسلامية التي أنتشرت في الأردن و فلسطين و على الأخص منها صور النساء التي هي موضوع البحث و الدراسة.

قصر هشام "خربة المفجر" في أريحا ومنحوتاتة الجبسية

يقع قصر هشام في مدينة أريحا التي كانت مسكونة منذ أقدم العصور حيث تم التعرف على أنواع مختلفة من الفجار الذي يعود إلى العصر الحديدي ، ولقد كانت المنطقة مسكونة في العصر الروماني و البيزنطي و حتى العصر الإسلامي و على الأخص في العصر الأموي ، حيث تم التعرف إلى وجود محلفات معمارية ترجع إلى القصر الذي قام ببنائه الحليفة هشام بن عبد الملك رابع حليفة أموي من أباء هشام بن عبد الملك و عاشر حليفة أموي وحكم ما يقارب العشرين عاما كن محبا لجمع المال من أجل إقامة المباني الضخمة العظمة ، كان مولعا بالفن الفارسي و طريقة لبس ملوك الفرس حتى انه أمر بنقل محلوطة فارسية تحتوي على أسماء و صور لملوك فارسين ، و تشبه بهم في اللباس و طريقة العيش ، لذلك نرى الكثير من المظاهر الفارسية سائدة في فن و زخرفة القصر . قام الحليفة هشام في بناء العديد من القصور، منها قصر الريتونة في بادية الشام ، وقام بتعمير مدينة الرصافة على نهر الفرات التي انتقل سكانها إلى أن توفي سنة ٧٤٣م .

هناك رأي أقرحه هاملتون في مقالة له نشرت عام ١٩٦٩ إلى الخليفة هشام قد لا يكون هو الذي بني القصر وقد يكون للخليفة الوليد بن عبد الملك الذي حلف هشام في الحكم إلا أن هذا الرأي لم يدعم بآلبراهين والأدلة التي تؤكد صحة (Hamilton: 1969)

في سنة ١٩٣٣م اكتشفت طائرة تابعة لدائرة الآثار أنقاضاً على تلة قرب مدينة أريحا، وفي سنة ١٩٣٩م تم الكشف عن قطعة من الرخام كتب عليها اسم الخليفة هشام وإليك تم نسب تاريخ بناء القصر إلى الخليفة هشام بن عبد الملك الذي حكم مابين (٧٢٣م - ٧٤٣م)، (العابدي : ١٩٧٣) .

يتكون القصر من ثلاثة أقسام على الأعلب و تضم ، القصر ، المسجد و الحمام ، متصلة ببعضها مساحة خارجية كبيرة للحجم . يتم الدخول إلى القصر عن طريق مدخل طويل محاط بأبراج مستطيلة الشكل فقاعة العرش أو القصر مكان سكن الخليفة ويتكون من طابقين و محاط بأبراج دائرية ، وكانت الأبراج محاطة بالغرف التي يتراوح عددها مابين ثلاث إلى خمس و كانت على الأعلب مزخرفة بالطلاء على الجدران ، و زخارف متنوعة من الجبس الذي يتألف من الزخارف النباتية و الهندسية ، هناك إيوان طويل يتم الدخول إليه عبر البوابة وقد بلغ طوله ما يقارب الاثني عشر متراً محاطاً بالأعمدة التي بلغ عددها تسعة مغطاة بالجبصين و رؤوس الرجال المغطاة بالعمائم و رؤوس النساء عليها الخمر ، هناك تأثيرات سامانية نراها منتشرة في هذا القسم من القصر و ذلك يدل على أن الخليفة هشام كان مولعاً بالفن الساساني ، يتم الوصول إلى المسجد عبر درجات يتم الصعود إليها فتؤدي إلى مباحته و إلى الشرق منها نرى المسجد الذي سهّل التعرف إليه عن طريق المحراب الذي يتجه إلى الجنوب ، حمام القصر يتألف من قاعة كبيرة مسقوفة بقبة وريئت بالفسيفساء الأرضية الرائعة الجمال و التي تم اعتبارها أهم اكتشاف في الفن الإسلامي حيث صورت هذه الأرضية صورة لشجرة السارنج و إلى يمينها يوجد أسد يهترس غزالاً و إلى يسارها غزالان يأكلان الأغصان و الأعشاب ، والسبب الذي اعتبرت به هذه اللوحة أهم اكتشاف كونها قامت بتصوير أشكال حيوانية لم يتم تصويرها من قبل (Rice : 1975).

الحمام كعبرة من الحمامات التي تم بناؤها في الفترة الأموية كانت على الطراز الروماني الذي يتألف من ثلاث غرف واحدة ساخنة و أخرى دافئة و ثلاثة باردة ، كذلك

النظام المتنع في التسخين هو نفسه حيث كان يتم تسخين المياه في مرجل حاص ثم يتم توزيعها بمواسير مصنوعة من الفخار .

تو عت الفنون الحرفية التي كانت موجودة في قصر هشام مابين الجبسين الذي كان يعطي الجدران و التماثيل المتنوعة مثل الرجال و الرياضيين و الجواري و الحيوانات و تمثال للخليفة هشام ، (Rice : 1975) الفن الثاني السائد في قصر هشام هو العريسكو أو الطلاء الجداري بواسطة الألوان ، والنوع الثالث هو الفسيفساء الأرضية التي كانت تعطي القصر بكافة أجزائه حتى أن بعض الدارسين اعتبر قصر هشام من اكبر المساحات التي كانت مغطاة بالفسيفساء .

وفي عام ٧٤٩م أصبحت البلاد بهزة أرضية قوية أدت إلى تدمير أجزاء كبيرة من القصر وبعض المياني الأخرى في المنطقة . (العابدي : ١٩٧٣ : Hamilton : 1993

(Grabar & Ettinghausen : 1987

هناك ما يقارب خمسة تماثيل نسائية تم العثور عليها بين مخلفات و بقايا أنقاض قصر هشام في أريحا ، واحد عند مدخل القصر وأربعة في القاعة الكبرى من الحمام ، سأقوم باستعراضها وتحليل خصائصها الفنية من حيث الملابس و تزيينات الشعر إلى الإكسسوارات .

يعتقد بأن هذه التماثيل كانت تمثل جاريات يقمن على خدمة الخليفة و تلبية احتياجاته ، لأن الخليفة كان متأثر جدا بالفن الساساني و طريقة عيش الأمراء الفرس لذلك عمد الخليفة هشام إلى تقليدهم في كثير من النواحي سواء الفنية و الاجتماعية و العمرانية ، لذلك كان من الطبيعي أن يكون هنالك خادمات أو جواري يقمن بالرقص للترفيه عن الخليفة ويدل على ذلك للزهور التي كن يحملنها ومثل هذا النوع من النساء كان منتشرا في القصور الساسانية ، ولكن شكل و نوعية و طريقة نصت هذه التماثيل تختلف عن أسلوب الفترة الساسانية ، ولكن الغرض كان نفسه ألا وهو خدمة الخليفة و إمتاعه ، وهذا ما كان غير منتشر في الحصار الإسلامية قبل هذا الوقت ، لكن هذه التماثيل في لباسها و حركتها و أسلوبها الفني كله تابع إلى أسلوب الفن في الفترة الأموية مع التأثير الخارجي الساساني الذي يرجع إلى مدى حب الخليفة للفن الساساني .

تمثال المرأة عند مدخل القصر - لوحة رقم ٣٦

تم العثور على تمثال شبه كامل و بالحجم الطبيعي تقريبا عند مدخل القصر موضوع داخل حنية نصف دائرية و على الأطراف هناك عامودان صغيرا الحجم ، تظهر المرأة وهي واقعة في وضع أمامي ، ممسكة في يدها اليمنى وردة بينما اليد اليسرى مفقودة، عارية الصدر تلبس تنورة تستر الجزء الأسفل من الجسم ، والتنورة عبارة عن قطعة من القماش المجعدة تلتف حول الحصر بواسطة حبل أو حزام سميك ملفوف بشكل زنبركي ، تهطل حتى أسفل القدمين بحيث تظهر القدمين تحت التنورة ، ومن المعتقد بأن التنورة كانت ملونة بالألوان لكنها الآن قد اختلفت تماما قد يكون بسبب عوامل الطبيعة التي تؤثر على الألوان ، أطراف التنورة كانت مزخرفة بأشكال المربعات المتتابعة بحيث يظهر أن الجهة اليمنى تلتف فوق اليسرى، جسم المرأة معنلى بعض الشيء و هو أمر كان من سمات الجمال لدى المرأة، تضع المرأة سوارا في كل يد و زوجين من أساور الساعد.

كانت ترتدي قلادة سمكة الحجم بحيث أن السلسلة التي كانت تحمل التعليقية هي عبارة عن شكل يستوني سمكة الحجم ملفوفة بشكل زنبركي ، تتدلى من عنقها إلى صدرها بحيث تظهر في شكل واضح ، ممسكة في يدها اليمنى وردة دائرية الشكل ملونة وقد تم استنتاج ذلك من خلال بقايا الألوان التي ما زالت ظاهرة ، أما اليد اليسرى فقد فقدت نتيجة الدمار الحاصل اثر الزلزال الذي ضرب المنطقة حركة الأصابع منفذة بطريقة جيدة للصنع ، أكتفها ممثلثة ويدها كذلك ، هناك ما يشبه الحلق يتدلى و يزين الحاجب كما يراه هاملتون (Hamilton : 1959) .

شعرها كان مصففا على هيئة صغيرة ثلاثية مجذولة بشكل لولبي يبدأ من النصف ويستمر إلى وراء الأذن ، هناك بعض الحصلات من الشعر التي صففت على هيئة زبركات تتدلى على الجبهة عيونها كانت لورية الشكل مصنعة بواسطة القالب ، أنفها كان طولى الشكل جميل المطهر دقيق في تفاصيله ، فمها صغير الحجم ، أنفها كانتا صغيرتي الحجم مصنوعتين بواسطة القالب ، وجهها معنلى بعض الشيء ملامحها جلادة، حواجبها كانت محفورة بواسطة آلة حادة ، العنق كان غير مكتمل وقد تم ترميمه بواسطة الجبصين بشكل بارز أكثر من قبل . حركة اليد اليسرى المفقودة هناك اعتقاد بأنها تشبه إلى حد كبير حركة اليد اليمنى ولربما كانت تحمل باقة من الأزهار مثل اليد اليمنى.

التمائيل من الحمام

تمثال المرأة الممسكة بسلة الأزهار - لوحات أرقام (٣٧-٣٨-٣٩-٤٠)

تمثال قرفصائي الشكل وضخم السيدة تمسك في يدها اليسرى سلة مليئة بالأزهار بينما يدها اليمنى مفقودة ، تظهر السيدة عارية الصدر مرتدية تنورة تستر الجزء الأسفل من الجسد ملفوفة حول الرجلين و الخصر مربوطة بحزام سميك مجدول بشكل زبركي ملون بالأسود و الأبيض و الزهري ذي زخرفة هندسية الشكل عبارة عن مربعات متساوية و متتابة في داخل كل مربع نقطة سوداء اللون ، ملونة باللون القرمزي و الأبيض ذات أشكال هندسية عبارة عن خطوط متقاطعة و كأنها تشكل زخرفة السلة ومربعات بداخلها معينات مقسمة إلى مربعات صغيرة الحجم، أطراف الثوب بارزة ملونة بالقرمزي العامق و الجهة اليمنى فوق الجهة اليسرى، تظهر الرجلين و الكاحلين أسفل التنورة بحيث تتقدم الرجل اليمنى للرجل اليسرى.

تبدو السيدة ممثلة الجسم و هذا يبدو واضحاً في منطقة الخصر و البطن حيث تظهر التنيات من اللحم واضحة وهذا دليل على أن السيدة كانت ممثلة الجسم. شعرها كان مصفواً على هيئة صغيرة ثلاثية حلزونية الشكل سمكة تبدأ من منتصف الشعر و تستمر حتى ما وراء الأذنان ، عيونها حلزونية الشكل مصنوعة بواسطة القالب وكذلك الأذنان كانتا صغيرتين في الحجم مصنوعتين بواسطة القالب تتلى منهما أفرط دائرية الشكل تصل إلى أول الرقبة لونها أصفر ، لونها كاز طولي الشكل صغير الحجم ، فمها باسم صغير الحجم ، هناك سلسلة حول الرقبة تتكون من الأزهار و الخرز الملون بالأحمر و الأسود ، تحمل في يدها اليسرى سلة مليئة بالأزهار ملونة بالقرمزي الغامق و الأصفر.

الحواجب والعيون وفتحات الأنف وتؤيد العين كانت باللون الأسود أما الشعاع فقد كانت حمراء اللون (Hamilton : 1950) .

التمثال الثاني من تماثيل الحمام هو لسيدة في وضع قرفصائي ضخم الحجم، عارية الصدر ترتدي تنورة تستر الجزء الأسفل من الجسد و تظهر الرجلين من تحتها،

مرحرفة بخطوط مائلة بحيث يظهر أن الجهة اليمنى فوق الجهة اليسرى، أطراف الثوب
 مرحرفة بمربعات متتابعة لكنها غير واضحة بشكل جيد ، هنالك حزام مربوط حول
 الحصر سميك ملفوف بشكل زنتريكي، السيدة ممثلة الجسد وعلى الأخص في منطقة
 الحصر، اليدين مفقودتان ، هنالك ما يشبه للخلخال في القدم اليسرى على هيئة دوائر
 متتابعة، وهنالك أقدام تتدلى من الأذن على هيئة دوائر متوسطة الحجم ، شعرها
 مصفف على هيئة صغيرة ثلاثية الشكل تبدأ من الوسط وتستمر إلى ما وراء الأذن
 وهنالك بعض الحاصلات التي تكتف بشكل حلزوني تنهدل على الجبهة ، لكن ما يميز هذا
 التمثال وجود الوردة التي تزين منتصف الشعر، العيون لورية الشكل بارزة إلى الخارج
 لأنها صنعت بواسطة القالب، ملامح الوجه تبدو جيدة الصنع ، ناعمة في الوقت نفسه
 فالنم باسم والأنف دقيق الصنع وكذلك الحواجب.

حركة الرجلين تبدو إلى حد كبير مشابهة لحركة ووقفة التماثيل المصرية القديمة
 والتي ترجع إلى عهد الدولة المصرية القديمة بحيث كان يتم تصوير التماثيل وهي واقفة
 والرجل اليسرى تتقدم الرجل اليمنى التي تكون إلى الخلف قليلا .

التمثال الثالث بصور سيدة عارية الصدر هي الأخرى ترندي تنورة من القماش
 المجعد و المزخرفة بخطوط مائلة تماما مثل التمثال السابق ، هنالك ما يشبه الحزام يلتصق
 حول الحصر على شكل ضفيرة سمكة الحجم و بشكل زنتريكي ، أطراف الثوب تبدو
 مزخرفة بمربعات متتابعة و الجهة اليسرى من الثوب تأتي فوق الجهة اليمنى ، تظهر
 الرجلين من أسفل الثوب بحركة جديدة بعض الشيء و التي تميزها عن التمثال السابق
 هو أن الرجل اليمنى تتقدم الرجل اليسرى واليدين مفقودتان ، السيدة ممثلة الجسد وخاصة
 في منطقة البطن . وجه السيدة يبدو وكأنه مرتفع قليلا إلى أعلى حيث يظهر التمثال و
 كأنها تنظر إلى شيء في الأعلى ، شعرها مصفف على هيئة ضفيرة ثلاثية الشكل تبدأ من
 الوسط وتستمر إلى ما وراء الأذن بحيث يظهر الطرفان من وراء الأذن، هنالك وردة
 في وسط الشعر تربية ، تضع السيدة أقداما دائرية الشكل تشبه إلى حد كبير مثيلاتها من
 الأقدام التي تزين التماثيل الأخرى ، عيوبها مصنعة بواسطة القالب وكذلك يوبؤ العين ،
 فقد خرجت العيون و كأنها لورية الشكل بارزة إلى الخارج قليلا ، ملامح الوجه دقيقة
 للغاية ، فمها باسم أنفها دقيق الملامح ، وجهها ممثلي بعض الشيء .

التمثال الرابع وهو السيدة ممثلة لـحمد و لكنه و للألف غير كامل فالرأس معقود، تظهر السيدة و هي عارية الصدر كغيرها من التماثيل الأخرى التي تصور بفس المطهر ، ترتدي تنورة تمتد للجزء الأسفل من الجسم مزخرفة بخطوط مائلة بحيث تظهر الأطراف و كأنها بارزة إلى الخارج قليلا حيث تأتي الجهة اليسرى فوق الجهة اليمنى مزخرفة بمربعات متتالية في وسطها نقطة سوداء اللون ، مربوط بحزام سميك التجديل على شكل لعائف زبركيه الشكل ، تظهر الأرجل من أسفل الثوب و تتقدم الرجل اليمنى الرجل اليسرى.

تم العثور على رأس أثناء التنقيبات حيث يعتقد هاملتون بأنه قد يكون إلى هذا التمثال، فظهر السيدة مصفف على هيئة صغيرة ثلاثية الشكل تبدأ من الوسط وتصل إلى وراء الأذن وفي الوسط وردة تزين الشعر ، عيونها بارزة إلى الخارج لكونهما مصنوعتين بواسطة القالب ، ملامح الوجه دقيقة لتصوير فالقم باسم و الألف دقيق التصوير، الحواجب محفورة بواسطة آلة حادة (Hamilton . 1959).

من الواضح أن هذه التماثيل التي تصور سيدات عاريات الصدر ما هو إلا تأثير ساساني فهالك تأثر من النواحي الفنية و الاجتماعية و العمالية و السبب عائد إلى كون الحليفة هشام كان محبا للحضارة الساسانية ، فهؤلاء النسوة ما هن إلا خادمات كن يقمن على إرضاء متع الخليفة و الترفيه عنه وذلك مظهر من مظاهر الترف في الحضارة الساسانية ، فالتماثيل كلها تقريبا متشابهة إلى حد كبير و السبب عائد إلى طريقة الصنع، فالعيون و الأذن و بؤبؤ العين كانت مصنوعة بواسطة القالب ، الحواجب كانت محفورة بواسطة آلة حادة وملونة باللون الأسود ، كذلك زخرفة التنورة متشابهة إلى حد كبير وعلى الأخضر زخرفة التماثيل الثلاثة الأخيرة ، كذلك الألوان كانت متشابهة إلى حد كبير فهي تتراوح ما بين الأسود و الأبيض و القرمزي و الأصفر و القهري .

لكن السؤال الذي يبقى محيرا إلى حد كبير هو ، ما هو الهدف من إنجاز مثل هذه التماثيل ؟

يعتقد هاملتون (Hamilton : 1959) بأنهن كن راقصات يقمن على أداء الرقصات في حضور الخليفة وذلك للترفيه عنه و عن ضيوفه ، حيث شاع مثل هذا النوع من نمط الحياة في القصور الساسانية ، مثل الرقصات و العزفات و الخادومات اللواتي كن يقمن على خدمة الملك الفارسي .

لكنني أعتقد بأنهن كن خادمات يقمن على خدمة الخليفة و تلبية احتياجاته و أن اليد التي نفذت هذا العمل هي يد فنان متأثر إلى حد كبير بالفن الساساني و أصوله .

الرسوم الجدارية في قصر عمرة

مقدمة

علاقة الفن بالدين علاقة وثيقة وهما مرتبطان منذ الأزل مع بعضهما البعض ولأن الإنسان محتاج الى شيء يعبر به عن أحاسيسه و عواطفه و حاجته الى العبادة فلا بد من إيجاد علاقة تربطه بالدين وهذه اللذين هما الطريق للتعبير عما يحتلج نفسه من أحاسيس، ولكن مع ذلك كان لابد من وجود بعض التناقضات و التعارض بين الدين والفن، فالمسيحية لم تلغ دور الفن بل على العكس أعتبرته مساعدا هاما في تثبيت دعائم الدين الجديد فقد قدمت صورا كثيرة و متنوعة للفن المسيحي من خلال العهد القديم من الكتاب المقدس و العهد الجديد الذي يثلي في حياة السيد المسيح و أتباعه ، كذلك بوزت البطرة الاسلامية نحو التطور و السماح للفنانين بالإبداع و التطور و التعبير عما يحسون به من عواطف و أحاسيس ، (فيخوفسكي : ١٩٨٥)

الفن الزخرفي التصويري الاسلامي كان واسع الانتشار وذلك لكثرة العناصر الحصارية التي ساعدت على تطور مفاهيمه و اساليبه وبالتالي الى ازدهاره و تطوره، حتى عدت القصور الاسلامية غاية في الروعة و الجمال من خلال الرسوم الجدارية.

فقرب للدين الاسلامي من الدين المسيحي الذي أكد على قرب الانسان من خالقه، فقد وجه الفن التصويري نحو التجريد و الزمر و التوريق و الرقص ، و على الرغم من ذلك فقد تمتع الانسان بالحياة و زينتها و متاعها، فقد اتجه الانسان الى الرسم التصويري الذي يعبر عما يحتلج نفسه من أحاسيس و عواطف عبر عنها بالرسم و التصوير لذلك عدت الكنائس ايام الدولة البيزنطية و كأنها معرض للرسوم و النماوير التي تمثل حياة السيد المسيح و السيدة العذراء و بعض كتاب الاناجيل و الاباطرة في مرحلة لاحقة من الحضارة البيزنطية ، التي كانت متأثرة بالحضارة الرومانية و اليونانية و السامانية .

بعد انتشار الاسلام في بقاع الدولة البيزنطية ، ما كان على الفنان ألا الحصص لالدولة والدين الجديدين اللذين أثرا بطريقة كبيرة على فكر الفنان و عواطفه فقد أصبح الفنان متأثرا بمبادئ الدين الجديد من حيث صرامة الاسلام في السماح للفنان بالتصوير وعلى الأخص في المياني المخصصة للعبادة ، فقد احتلت مسألة التصوير جانبا مهما من الاسس التي سعى الاسلام الى ترميخها في بداية الدين الاسلامي ، الأمر الذي دعى القران الكريم و السنة النبوية الى التركيز على مفهوم التصوير و نبذها لما لها علاقة بالجاهلية و تقاليدها و عاداتها في تقديس التصوير و التماثيل و الأصنام .

فالقراّن الكريم لم يورد أي نص صريح بموضوع تحريم التصوير ولكنه أكد على ان التصوير هو من صنع الله عزوجل الذي يتفوق به على عبادة ، ومنه قوله تعالى: "هو الخالق البارئ المصور " (سورة شافر ، آيه ٦٤) ، (طرشان : ١٩٨٩) .

الرسول الكريم محمد عليه السلام أكد مرارا في عدد كبير من أحاديثه الشريفة على تحريم التصوير و ان كل مصور داخل النار وعدم دخول الملائكة كل بيت به صور، وعدم التصوير في المساجد لأن من شأن ذلك أن يفتن المصلي عن أداء الصلاة عند نظره لتلك الزينة ، (طرشان : ١٩٨٩) .

عندما تولى الأمويون الخلافة عام ٦٦١م كان لابد من الاثبات بأنهم أمة سريعة التحضر و التطور و قادرة على إستيعاب الفنون و المفاهيم الحضارية المختلفة وعلى الأخص مع انتقال عاصمة الدولة الاسلامية الى دمشق كان لابد للخلفاء الأمويين من إتباع نهج جديد لهم في الحكم فأقاموا المنشآت الكثيرة التي تدل على العظمة ، فقد تعامل معظم خلفاء بني أمية بالتصوير داخل مبانيهم و قصورهم التي خلفوها ، فهم لم يقوموا بتحريم هذه التصوير بل اهتموا بمتعهم وحياتهم الدنيوية لكن الحليفة عمر بن عبد العزيز حارب التصوير على عكس بقية خلفاء بني أمية ، (طرشان : ١٩٨٩) .

ومن أشهر الأمثلة على التصوير الأموية جداريات قصير عمرة التي سيورد تحليلها في الصفحات اللاحقة.

نبذة عن قصير عمرة

يقع قصير عمرة على بعد سبعين كيلومتر إلى الشرق من مدينة عمان ، في منطقة الصحراء الأردنية حتى أنه سمي بالقصر الصحراوي ، وكان يقع على الطريق القديمة مثل بقية القصور الأخرى ومنها قصر باير ، المشفى ، الحلابات ، وقصر حمام السراح ، ولكن هذه الطريق كانت في العصور الغابرة ذات مكانة إستراتيجية مهمة ، وذلك لوقوعها في منتصف الطريق للقادمين من القارة الأفريقية ، مع القادمين من السعودية و آسيا ، لكونها طريق الحج إلى مكة المكرمة ، (فاروق : ١٩٩٥) .

لقد كانت هذه الصحراء في القدم من أحب الأمكنة للزيارة أيام للحفلة الأموية فقد كان الخلفاء يزورن هذه الأماكن بحثاً عن الاستجمام و الراحة و الابتعاد عن ضجيج المدينة وارتحامها وبحثاً عن الصيد و التمتع بالمياه المعدنية التي كانت جارية في تلك الفترة، و للالتقاء بأهل البادية و الاستماع إلى مشاكلهم ومطالبهم ، و ممارسة رياضة الفروسية، وتطوير المنطقة تجارياً ، لذلك عمد بعض الحلفاء الأمويين إلى بناء هذه القصور من أجل الراحة .

تم اكتشاف هذا القصر على يد الرحالة لويس موريل *L. Muzil* الذي تعرف على البناء في عام ١٨٩٨م لأول مرة لكنه عاد مرة أخرى بعد أن ذهب إلى النمسا لإطلاع المنظمة المشرفة على رحلاته بما قد اكتشف ، لذلك عاد مرة أخرى إلى القصير مع بعض المحنصين ، مثل لورسام النمساوي المدعو مليخ ، حيث قام بنقل التصوير و تنظيف جدران البناء من السكن (الرمال) الناتج عن انزار .

يعتقد بان الخليفة الوليد الأول الذي حكم من ٨٦ - ٩٦ هجرية ، وذلك بالاعتماد على الرسم الموجود في قاعة العرش و التي تصور لنا ملكاً جالسا على العرش و إلى جانبه ستة من الملوك البلاد في تلك الفترة ، حيث كتبت أسمائهم باليونانية و العربية فوق رؤوسهم ، وقد عرف منهم كسرى ملك الفرس ، قيصر عظيم الروم ، النجاشي ملك الحبشة ، لودريك ملك أسيانيا الذي قتله العرب في معركة ديارت بينهم سنة ٧١١ ميلادية، أما الملك الباقيان فقد يكونان إمبراطور الصين و ملك الهند ، وهؤلاء الملوك صوروا وهم ناسطون أيديهم إلى الملك ، وذلك إشارة إلى الخضوع ، فقد تم الاستدلال إلى أن الخليفة الوليد الأول هو الذي بني هذا القصر بمساعدة رسم ملك أسيانيا الذي هزم من قبل

العرب عام ٧١١ م ، أيام حكم الخليفة الوليد الأول الممتد من سنة ٧٠٥ - ٧١٥ ميلادي والتي توازي سنة ٨٦ - ٩٦ هجرية ، فبذلك يكون القصر من بقاء الخليفة الوليد الأول باعتماد تاريخ هزيمة ملك أسبانيا ، (زيادين : ١٩٧٦ ؛ فلروقة : ١٩٩٥ ؛ بهنسي : ١٩٧٥ : 1978 : Zayadine) .

يتكون القصر من ثلاثة أقسام :-

١. أولا

يقع البئر و خزان الماء ، الى الشمال من القصر وهو ذو شكل مستدير ، إلى جانبه يأتي الخزان الذي يبلغ ارتفاعه ١,٨٠ متر وسعته ٤ متر مكعباً من الماء ، تنفرع منه ثلاث أنبية أولها في قاعة الاستقبال ، الثانية نصب في الحمام ، الثالثة تقع على الجانب الشرقي لتصب في حوض لتروي المارة و الحيوانات .

٢. ثانياً

قاعة الاستقبال أو قاعة العرش ، وتقسّم إلى ثلاثة أروقة بواسطة عقد برميلي على امتداد الرواق الأوسط تقع مقصورة صغيرة الحجم وعلى جانبيها غرفتان صغيرتان مفروشتان بالفسيساء الزجاجية الملونة .

٣. ثالثاً:

الحمام بأقسامه الثلاثة ، الحمام البارد السقوف بعقد برميلي له مصطبة عرضها ٢٢ سم وارتفاعها ٣٠ سم ، الحمام الدافئ سقفه مغطى بعقود متقاطعة ، الحمام الساخن وهو مربع الشكل يعلو السقف قبة تتبثق من زوايا أربع مزخرفة برسوم جدارية رائعة الجمال تمثل قبة الأبراج ، (زيادين : ١٩٧٦ ؛ Almagro: 1975 ; Zayadine , 1978 : Rice : 1975) .

ويعتقد الدارسون بأن حمام قصير عمرة من أقدم الحمامات التي أنشئت في بلاد الشام فهو مشابه الى حد كبير في البناء مع كيفية عمارة الحمامات الرومانية التي انتشرت في المدن العشر التي ظهرت أبان الحكم الروماني لبلاد الشام ، (بهنسي : ١٩٧٢) .

القصر مزخرف بالرسوم الجدارية الفريدة في نوعها و ألوانها و مواضيعها ، ليس في الفن الأموي فقط بل هي الفن السوري إجمالاً ، فهناك رسوم جدارية مماثلة لهذه الرسوم الموجودة في قصير عمرة كذلك الموجودة في قصر الحير الغربي في سوريا ، فهي أقرب ما تكون شبهة للنفون الهلنستية من حيث طريقة تصوير الجسد و الوجوه و الثياب و يبدو ذلك واضحاً في لوحة الملوك الستة ، (Rice ، 1975) فالرسوم الجدارية الموجودة في قصير عمرة تقسم إلى ثلاثة أقسام :

١. قاعة العرش .

٢. المخادع الجانبية .

٣. الحمام .

المقصود بالرسم الجداري هو الرسم الذي يتم على الجصيص قبل أن يجف ويتفاعل كيميائياً ، يرسم على الجدران و الأسقف بالألوان المائية التي تكون ثابتة ملونة صعبة الضياع مع الزمن .

وتعتبر الرسوم الجدارية التي تم اكتشافها في قصير عمرة من أهم الرسوم الإسلامية على الإطلاق و ذلك لكونها متنوعة المواضيع ، ما بين الصيد ، و الرقص ، و مراحل العمل ، و ممارسة الرياضة ، و تشخيص لبعض الموضوعات و للإلهة اليونانية مثل الشعر و الموسيقى و الفن و التاريخ ، و مشاهد الاستحمام لنساء عاريات داخل القصر ، وهذا بحد ذاته أعطى قصير عمرة طابع التميز و الأفراد بمواضيع جديدة إلى حد ما في الفن الإسلامي الذي طالما كان يمنع التصوير داخل أماكن العبادة و المنشآت الدينية ، فظهر قصير عمرة إلى العالم برسومه الفريدة من نوعها و ألوانها و مواضيعها ، ولكنها باتت في وضع محرج فهي مدمرة بسبب الإهمال الحاصل لها قبل أن يتم اكتشافها ، فقد كان القصر مستعلاً من قبل سكان المنطقة نفسها ، حيث كان يتم إشعال النار فيه و النحاس المتصاعد أدى إلى تلف الرسومات التي كانت تعطي كلفة جدران القصر .

تحليل الصور الجدارية

لوحة السيدة المتكئة - لوحة رقم ٤١

عدد الدخول من المدخل الوحيد للقصر ، ننحلي إلى قاعة العرش ، التي تحتسوي على العديد من الأقواس المزينة بالرسم الجدارية ، فعلى القوس الأيمن تلتفت بطرفا لوحة تصور سيدة متكئة على أريكة ممتدة رأسها إلى يدها اليسرى في حركة تنم عن شرود الذهن و التفكير ، بينما يدها اليمنى مبعوطة كأنها ترخب بالرائر ، ترتدي ثوبا مربوطا إلى الكتف بواسطة حبلين رفيعين يحيطان بالصدر ، ظهرت السيدة عارية من النصف العلوي ، على أطراف ثوبها في الجزء المحيط بالحصر هناك زحرفة دائرية على الثوب وكأنها خرز صغير الحجم ، هذه السيدة متزينة بالأساور حول معصم اليد اليسرى، و أساور حول رند اليد اليمنى الممدودة إلى الأمام ، تصنع سلسلة حول رقبتها يتدلى منها حجر صغير الحجم ، لا يوجد هناك أي اثر إلى وجود أقرط . بالنسبة إلى تسريحة الشعر فقد كان شعرها مصفعا بشكل مرتب يبدو وكأنه عبارة عن لعائف حلزونية الشكل صغيرة الحجم و غير طويلة وتكاد تكون تغطي أول الرقبة . عيونها لوزية الشكل، انفها يبدو طولي الشكل فمها عانس ، فهذه السيدة تظهر وكأنها شاردة الذهن ، تفكر في شيء ما .

ما يلتفت النظر هو وجود ما يشبه ملاكا طائرا ممسكا بكلتا يديه بلسورة دائرية الشكل و يحيط بأكتافه وشاح طائر من الرياح على هيئة هالة مقدسة تحيط برأسه ، وقد شاهدنا مثل هذا النوع في تصوير الوشاح للطائر من الرياح ليشكل هالة مقدسة في اللوحة الفسيفسائية التي تصور الإلهة لفروديت الجالسة على العرش قرب التونين مع وصيفاتها الهات النعم الثلاثة التي عثر عليها في ردهة هينوليتس في مدينة مادبا ، حيث صورت إحدى الوصيفات بوشاح مشكل على هيئة هالة مقدسة ، ومثل هذا النوع من التصوير كان شائعا في الفن البيزنطي بشكل كبير .

لقد تم العثور على مثل هذه اللوحة في مدينة مادبا ، فهي لوحة فسيفسائية تصور امرأة متكئة عارية الصدر ، ترتدي تنورة فضفاضة ، وتم التعرف إلى هذه اللوحة عن طريق صورة فوتوغرافية قام بشرها الأب سيجورني عام ١٨٩٢ ، فهذا التشابه إلى حد كبير جدا يوحي بأن هنالك ترابطا بين الفن البيزنطي المسيحي و الفن الإسلامي الأموي ،

و ذلك قد يكون عائداً إلى أن الفنانين الذين قاموا في عمل و إبداع هذه اللوحات ما هم إلا سكان البلاد الأصليين بعض النظر عن الديانة ومعتقداتها ، فالفر لا يعرف حدوداً معينة فالفن فن بعض النظر عن الدين و السياسة المثبتة .

لوحة الجوّاري الثالث - لوحات أرقام (٤٢ - ٤٣)

في القوس الشرقي المقابل للوحة السيدة المتكئة تظهر ثلاث جوار ،الجارية الأولى تعزف على الناي في حركة خفيفة رشيفة وكأنها متمرسه في عملها ، ترتدي ثوبا فصفاص مرر كذا بأشكال هندسية متنوعة ، ما بين دائرية الشكل بداخلها زهرة ، و أمثال معينة الشكل بداخلها خمس نقاط مورعة بشكل رتيب متسلسل ، الرداء مشدود إلى الحصر برنار مزخرف بأشكال هندسية دائرية و معينة متعاقبة في ترتيب يتدلى طرفاه ، وجهها كمثري الشكل كما كان متبعا في تصوير الوجوه في الفن اليوناني ، عيونها لورية الشكل ، عينا اليسرى تبدو و كأنها مقفلة أو رامشة ، أنفها طولي الشكل دقيق التصوير ، فمها صغير الحجم مطابق على طرف الناي في طريقة العزف ، شعرها قصير ، لا يكاد يصل إلى أول الرقبة ليغطي الأذنين حركة اليد تبدو رشيفة منسجمة مع العرف و خاصة حركة الأصابع الخفيفة .

الجارية الثانية تظهر على يمين الجارية الأولى ، تقوم بالعزف على القيثارة ، ترتدي ثوبا غير مزخرف ، حول الرقبة تظهر بعض الخطوط المتتابعة وكأنها باقة عالية للثوب نفسه، وجهها كمثري الشكل تماما مثل الجارية الأولى ، عيونها لوزية الشكل ، أنفها دقيق الرسم و كذلك فمها شعرها قصير يصل إلى أول الرقبة ليعطي الأذنين ، يدها اليمنى مصورة على أوتار القيثارة في حركة العزف ، و كذلك يدها اليسرى تقوم بتحريك أوتارها العلوية، كما هو المعهود في طريقة العرف على القيثارة أو آلة العود .

الراقصة أو الجارية الثالثة - إذا صح التعبير - تقوم بالرقص وهي راقعة كلتا يديها إلى الأعلى فوق رأسها ، ترتدي قميصا فضفاضا حركته منسجمة مع طريقة حركة الراقصة ، دا أكمام طويلة أما التنورة في كذلك فصفاصة بعض الشيء ، سائرة للجسم ، هنالك ما يشبه العقد حول رقبتها حيث تتدلى منه بعض الأحجار الدائرية الشكل ، وجهها كمثري الشكل ، عيونها لورية ، أنفها دقيق التصوير و كذلك فمها يبدو صغير الحجم ،

شعرها قصير يعطى الأذنين ، حركة اليدين ملفنة للطر فالأصابع تظهر في شكل عرب .
هكلتا السبابتين - الإصبع الثاني من اليد - تتلامسان من الأطراف في حركة تكاد تكون
ذات شكل مثلث في حين أن الأصابع الأخرى مثنية إلى اسفل .

لوحة امرأة ورجل في وضع عاطفي - لوحة رقم ٤٤

على امتداد الجدر فوق لوحة الحوارى الثلاث ، رسمت محاريب مريضة بسأعمدة
كورنثية و فوقها مثلثات و أشكال هندسية ، و من بين الصور المرسومة هنالك صورة
رجل و امرأة في لقاء عاطفي ظهر الرجل عري الجسد لا يرتدى سوى عباءة تنهدل من
الأكتاف إلى الرجلين ، ظهر الرجل و هو حفيف الشعر و كأنه شبه أصلع ، وجهه طولي
الشكل .

المرأة التي تقف الى جانبه ، ظهرت عارية الجسد ، تضع وشاحا على كتفيها
مرخرقا على هيئة شبكة ، تبدو السيدة ممثلة الجسم قليلا ، وجهها دائري الشكل ، عيونها
لوزية الشكل ، حالمة ، أنفها و فمها دقيقا الرسم ، شعرها مصفف في شبكة الى الحلف .

ما بلغت النظر هنا إلى أن الرسم يبدو غير جيد و كأن الرسام كان مبتدئا أو غير
محترف ، وخرجت معالم الجسم و كأنها غير حقيقية ، سيئة التصوير أو التعبير عن النقل
الذي يوحى بالحب و العرام ، فمثلا رقة الرجل و وجهه يطهران مرتبطين مع بعضهما
البعض دون إعطاء أي تفصيل أو قسم ما بين الجزئين ، كذلك المرأة ظهرت أرجلها و
كأنها لا تنسجم مع كونها امرأة فرجلها في العالب يتم تصويرها على أنها رشيقة و نحيلة
عكس اللوحة هذه التي قد تكون هاتان الرجلان تعودان إلى رجل و ليس لإمرأة .

لوحة النساء الثلاث داخل المثلث ذي الأعمدة الكورنثية - لوحة

رقم ٤٥

في هذه الصورة تظهر ثلاث نساء في وضع الوقوف ، المرأتان الأماميتان تظهران في شكل كامل ، أما المرأة التي تقف في الخلف فيظهر وجهها فقط . المرأة التي تقف على اليمين مرتدية ثوبا فضعاضا جدا يستر الجسم كله ذا أكمام طويلة ، تعطي اليدين ، تظهر حركات و ثنيات الثوب في وضع رتيب ، لا يوجد أي دليل على أن الثوب كان مزحرفا ، وجهها كمثري الشكل عيوبها لوزية الشكل ، انفها دقيق التصوير و كذلك فمها ، شعرها يبدو مصعفا بطريقة رتيبة ، و كأنه مشدود إلى الخلف ، هنالك ما يشبه الشال حول رقبتها متهدلا إلى الأسفل .

المرأة الأخرى التي تقف إلى اليسار تبدو صورتها مشوهة إلى حد كبير ، وجسمها غير واضح المعالم أما وجهها فيبدو كمثري الشكل عيونها دائرية صغيرة الحجم ، انفها غير واضح المعالم ، أما بالنسبة إلى فمها فهو مرسوم بطريقة بسيطة جدا عبارة عن خط متعرج ، شعرها يبدو وكأنه مصعف داخل شبكة لا يظهر منه سوى بعض خصلات الشعر المرأة الثالثة و التي تقف إلى الورا تبدو غير واضحة المعالم ، فهناك خطوط تبدو و كأنها تحدد وجهها و لكنه غير واضح المعالم .

لوحة المرأة داخل المثلث ذي الأعمدة الكورنثية - لوحة رقم ٤٦

تظهر سيدة جالسة على الأرض ، عارية الصدر ، مرتدية تنورة فضفاضة تستر الجزء الأسفل من الجسم ، رأسها متجه ناحية اليمين في حركة وكأنها تستعطف أحسدا ، يداها ممدودتان إلى الجانب في حركة و كأنها تطلب شيئا معيناً ، ملامحها حريئة ، من أمر يكثر عليها مراجها ، عيوبها دائرية الشكل محدقة حريئة ، انفها عبارة عن خط مستقيم مرسوم ليبدل على أنه الأنف هنالك بعض الخطوط الواهة التي تدل على الفم ، والسبب قد يعود إلى أن الألوان تحتفي مع الزمن و عوامل الطقس و الحراب الحاصل من بني البشر ، شعرها مصعف إلى الحلق بحيث تظهر الأذن اليسرى واضحة المعالم . جلسة السيدة فيها شيء من الوقار و الاحترام ، فهي تظهر ثنية كتف رجليها إلى الجانب

في حركة رائعة بالإضافة إلى أن الثوب يستر الرجلين ، اليد اليمنى ممدودة نحو اليد اليسرى وهي باسطة كفها أما اليد اليسرى فهي مرتفعة إلى أعلى وكفها مبسوط ، وهذه الحركة تشبه إلى حد كبير طريقة الدعاء و الصلاة أو طريقة الرجاء وطلب العون و المساعدة من أحد ما .

هذه السيدة تم رسمها داخل مثلث له أعمدة كورنثية الشكل بحيث أعطت للصورة مظهر الإطار .

لوحة تمثل امرأتين ذات تأثير يوناني - لوحات أرقام (٤٧ - ٤٨)

هنالك رسم لإمرأتين ذو تأثير يوناني ، داخل مثلثين محاطين بأعمدة كورنثية الأسلوب، فوق القوس داخل قاعة العرش ، وتماثلها مقابل الباب الرئيسي للدخول . هنالك اعتقاد بأن هاتين المرأتين ما هما إلا إلهات الفن اليونانية (1975 : Almagro) ، إذ تظهر السيدة الأولى و هي ترتدي تنورة تستر الجزء الأسفل من الجسم ، عارية الصدر ، هنالك سلسلة أو رنار مزركش بأحجار دائرية الشكل تتدلى منه محيطه بخصرها ، بحيث أعطت جمالا للسيدة ، يدها اليمنى ممدودة إلى أسفل وقد شئت أصابعها إلى الداخل ، وكأنها تحمل في يدها شيئا ما ، أما اليد اليسرى فهي مرتفعة إلى أعلى حاملة في كفها مشعلا أو قرص الرخاء نقب عليه ثلاثة طيور ، اثنتان منها واصحاح والثالث تعرض إلى الخراب والتدمير .

هذه السيدة مزينة بسلسلة حول عنقها تتدلى منها أحجار مستطيلة الشكل فنسكها يشبه شكل أشعة الشمس ، تصنع أساور المعصم وأساور الريد في يدها اليمنى ، وجهها للأسف مدمر فعلى ما يبدو فهو ذو شكل كمثري ، عيونها غير واضحة المعالم ، انفها طولي الشكل فمها عابس ، شعرها غير واضح ، لكنني اعتقد بأنه كان طويلا يصل إلى أول الرقبة ، هنالك ما يشبه القشال موضوع على الشعر على شكل مثلث حاد الأطراف ، هنالك شجرتان تحيطان بهذه السيدة .

السيدة الأخرى تظهر وهي مرتدية ثوبا طويلا يغطي الجسم كله و كذلك الرأس ، هنالك ما يشبه القبة أو العاءة تابعة للثوب نفسه محصصة لعطاء الرأس ، على ما يبدو

فالثوب خالياً من الزخرفة لكنه ذو ألوان راحية ، يوجد ما يشبه الزخرفة حول ياقة الثوب عبارة عن ثلاثة خطوط ذات أنصاف أقطار الدائرة تحيط بياقة الثوب . هذه السيدة رافعة كذاً يديها إلى أعلى فاليد اليسرى ممسكة بها باقة من الأزهار ، لكنها غير واضحة ، أما اليد اليمنى فهي غير واضحة للمعالم . تتحلى هذه السيدة بسلسلة حول رقبتها تتكلى منها أحجار مستطيلة الشكل تستقر على صدرها في حركة رائعة ، قد تكون هذه السيدة مرتدية أقراطاً لكنني لم استطع تمييزها بشكل دقيق و السبب لأن الجسر الأيسر من اللوحة محطم ، أما الجزء الأيمن فهو غير واضح لدرجة أن تسمح بالتأكد أن هالك أقراط أم لا .

شعرها مصفف على هيئة لفائف حلزونية الشكل صغيرة الحجم مرتبة بشكل جيد ومسجمة مع طبيعة العطاء الذي يغطي الرأس ، وجهها كمثري الشكل ، فلا عجب في ذلك كون هذه السيدة من الهات اليونانية ، فلابد للفنان من أن يستعمل المؤثرات اليونانية من أجل أن يخرج رسمة أكثر واقعية و دقة ، عيونها لوزية الشكل محدقة ، انفها طولي ، فمها صغير الحجم ، هناك شجرتان تحيطان بها .

لوحة المستحمة وجاريتها - لوحة رقم ٤٩

في الجدار العربي من قاعة العرش هناك رسم كبير الحجم لامرأة تقوم بالاستحمام مع جواربها وسط جمع كبير من الرجال ، فالسيدة تحتل الجزء الأكبر من اللوحة حيث تم تصوير اللوحة على أن هناك بناء ذا أقواس وشرفات ، وعلى إحداهما يجتمع الرجال الذين ينظرون إلى السيدة المستحمة .

مثل هذا الموضوع شاع في العصرين الروماني و البيزنطي ، حيث شاع تصوير الآلهة افروديت و هي تستحم لين فقط في الرسم بل كذلك في التماثيل الفخارية التي تم اكتشافها في جرش تظهر السيدة المستحمة في وسط اللوحة ، حيث تعمد الهان إلى أن يصورها على أنها طويلة القامة ، ضخمة ، وذلك لبيان أهميتها في الصورة ، (فاروق : ١٩٩٥) فقد ظهرت عارية الجسد تماماً باستثناء لباس يستر عورتها ، بينما ظهرت عارية الصدر ، ممثلة الجسم ، رافعة يدها اليمنى ناحية كتفها الأيمن ، بينما اليد اليسرى ارتكزت على خصرها . تتحلى السيدة والتي على ما يبدو أنها ذات مكانة

اجتماعية مرموقة قد تكون سيدة القصر ، هنالك سلسلتان حول عنقها واحدة تتلى بين صدرها يتدلى منها حجر كبير الحجم يشبه القلب وعلى رأسه يوحد هلال ، و السلسلة الأخرى تحيط بالعنق تماما ، تتكون من أحجار دائرية الشكل عددها ثلاثة أحجار ذات لون أحمر قاني ، وتضع كذلك أساور حول معصميهما و أساور الزند في كلتا اليدين ، شعرها مصنف في شبكة لونها أزرق ، لها وردة في الوسط ، وجهها كمثري الشكل ، عيونها لوزية الشكل ، أنفها عريض الأطراف ، فمها كبير وشفاهها عريضة ، هنالك ما يلتفت في حركة اليد اليسرى حيث ظهرت وقد ثبتت الأصابع الوسطى والسبابة و البصر مستقيمان .

فالسيدة تقف وسط حوض ماء تقوم بالاستحمام وسط حشد كبير من الرجال و الجواري ، عارية الجسد ، فيه شيء من الغرابة كون أن هذا البناء هو إسلامي وإن من أمر في بنائه هو خليفة مسلم ، وإن من عادات و تقاليد الإسلام أن لا تسمح بمثل هذا الرسم الإباحي ، وخاصة أن الإسلام حرم التصوير وأمر بستر العورات وعلى الأخص النساء منها ، ولكن السبب قد يعود إلى أن الفنان الذي قام برسم هذه اللوحة مازال متأثرا بالعادات القديمة المتوارثة سواء من العادات البيزنطية أم الرومانية ، التي تسمح إلى حد ما في رسم مثل هذه اللوحات في القصور المدنية و ليس أماكن العبادة .

على يمين اللوحة المرسومة نطهر الجارية التي تقوم على مساعدة السيدة في أخذ حمامها فهي مرتدية ملابسها التي تمتد جسدها بأكمله ، هنالك ما يشبه العبادة التي تغطي الأكتاف و اليدين ذات اللون الأزرق الفيروزي ، تمد يدها اليمنى ناحية السيدة المستحمة ، وجهها دائري الشكل ، و عيونها لوزية ، أنفها عريض يشبه إلى حد كبير أنف السيدة المستحمة ، فمها صغير على ما يبدو ، هنالك بعض التلف في ناحية الفم و الوجه و الشعر ، شعرها مصنف بطريقة مرتبة ، ولكن الشعر على ما يبدو أنه أجعد بعض الشيء يغطي الأذنين ، ملابسها تبدو رثة وقد يكون السبب عائدا إلى أنها جارية تقوم على خدمة السيدة ، وهذا يفسر لنا لماذا لم تضع الحللي .

لوحة حصار الخيام التي بداخلها ثلاث نساء - لوحة رقم ٥٠

على الجدار الشمالي الشرقي لقاعة العرش تظهر رسومات ذات موضوع واحد ألا وهو الصيد في كافة أنواعه و أساليبه ، من حيث صيد البقر الوحشي ، الغرلار ، الحمير البرية ، و من بين هذه اللوحات ظهرت لوحة تمثل حصار الخيام كما سماها مارش الماغرو وغيره من مؤلفي كتاب قصير عمرة ، (*Almagro · 1975*) حيث تطل منها ثلاثة وجوه نسائية لربات الشعر و الفلسفة و التاريخ اليونانيات ، حيث كتسب اسم ربة الشعر فوق رأسها باليونانية فالوجوه الثلاثة واضحة المعالم باستثناء الوجه الأيمن حيث تبدو معالمه غير واضحة تماما ، الوجه الأوسط و الذي يمثل ربة الشعر اليونانية ، كمثري الشكل وهذا المطلوب المتبع في تصوير الوجوه إبان حكم اليونانيين ، عيونها لوزية الشكل، محدقة ، حادة ، أنفها طويلة دقيق المعالم ، فمها عابس شعرها قد يكون مصفف داخل شبكة . الوجه الثاني الذي يقع على يمين اللوحة يظهر في وضع جانبي ، فهو كمثري الشكل ، عيونها لوزية مائلة إلى أن تكون دائرية الشكل ، فمها عابس ، شفاهها غليظة وأن هالك ما يشبه القبعة ذات اللون الأحمر التي تغطي شعرها أما الوجه الثالث فهو غير واضح المعالم فهو مدمر إلى أبعد الحدود ، هنالك ما يشبه القبعة ذات اللون الأخضر الغامق اللون تغطي الشعر و الرأس .

لوحة الجاريتين - لوحة رقم ٥١

تظهر لوحة تمثل جاريتين متقابلتين في باطن العقد الشرقي ، حيث تم تصوير هاتين السيدتين بحجم أكبر من الحجم الطبيعي ، ترتفعان أيديهما إلى أعلى و تحملان طبقين مليئين بالفاكهة ، والتشابه كبير بينهما من حيث الملابس و الزينة وتسريحة الشعر ، و الوجه و الحركة ، لذلك سوف أقوم بتحليل جارية واحدة .

ترتدي الجارية ثوبا طويلا مزخرف بخطوط متقاطعة لتشكل أشكالا معينة مزخرفة من الداخل بنقاط دائرية الشكل لونها أبيض ، هنالك ما يشبه الزنار الذي يحيط بالصدر و الرقبة مثبت من الوسط بمشبك دائري الشكل ، وغاية الزنار تثبيت الثوب . وتظهر عارية الصدر ، متحلية بسلسلة حول رقبتها تتكلى منها ثلاثة أحجار على شكل قلب

أحمر اللون ، هناك سلسلة أخرى تحيط بالرقبة قصيرة الحجم ، في وسطها حجر معيني الشكل أحمر قاني ، وحول المعصمين هناك أساور ، وحول الزند هناك زوجان من الأساور ، وجهها كمثري الشكل ، عيونها لوزية ، أنفها طويلة عريضة بعص الشيء ، فمها مرسوم بدقة ، وصغير شعرها مصفف على هيئة لفائف حلزونية صغيرة الحجم ، تنهدل من كلا الطرفين بداها مرفوعتان إلى أعلى تحمل في كفيها طبق أو سلة مليئة بالفاكهة . هذه الجارية مرسومة على خلفية من اللون الأزرق ، (فاروق : ١٩٩٥) .

لوحة الراقصة - لوحة رقم ٥٢

في باطن العقد الغربي هناك رسم يصور أمراء عارية ترقص ، ترقص بطريقة ياحية جداً، خلفية القدمين، تميل برأسها إلى اليمين، رافعة يدها اليسرى إلى أعلى ناحية الرقبة، أما يدها اليمنى فهي مرتكزة على خصرها، هناك زبار يحيط بالرقبة و الصدر والحصر، تظهر الراقصة معتلة الجسد و خاصة من ناحية الرجلين ، متحيلة بزوجين من الأساور تحيطان بمعصمها و زنديها ، وسلسلة حول رقبته وقد يكون هناك شيء متدل منها و لكن لا أستطيع أن أميزه بسبب تمار حاصل للصورة، وجهها كمثري الشكل، عيونها غير واضحة كما يجب لكنها قد تكون لوزية الشكل، فمها مرسوم بطريقة دقيقة، باسم، صغير الحجم، وشعرها مسرح بطريقة جميلة حيث تظهر خطوط المشط واضحة على حصلات الشعر . وهذه الراقصة مرسومة على خلفية زرقاء اللون .

لوحة المرأة المستلقية - لوحة رقم ٥٣

على الجدار الغربي وعلى الناحية اليسرى ، هناك رسم لامرأة مستلقية و مائدة رأسها على الجهة اليسرى ترتدي ثوبا طويلا عريضا يسمى *Chiton* يغطيه منديل على الصدر حاليا من الرخرفة ، طيات الملابس تتناغم مع طبيعة جلسة هذه السيدة ، رافعة يدها اليمنى إلى رأسها أما يدها اليسرى فقد حفصتها إلى الجانب ، معالم وجهها غير واضحة كما يجب لكن كما يبدو أن وجهها دائري الشكل ، عيونها صغيرة الحجم ، وكذلك

فمما، أما الأنف فهو غير واضح أبداً ، وعلى ما يبدو من ملامح الوجه أن هذه السيدة كانت مستغرقة في التفكير .

لوحة الراقصة المرسومة على قبة غرفة الحمام البارد - لوحة رقم ٥٤

قبة الحمام البارد مزخرفة بحطوط متقطعة مريئة بأوراق الشجر، وهي تشكل أشكالاً معينة ، تمت زخرفتها برسومات مختلفة المواضيع لأشكال الحيوانات و الأدميين و الطيور، ومن بين هذه الرسومات رسم لامرأة تقوم بالرقص ، على ما يبدو أنها عجورية كما أسماها الماغرو في كتابه قصير عمرة (*Almagro · 1975*) و ترتدي ثوبا بدون اكمام ذا لون أحمر وأبيض ، مربوطا إلى الخصر بزناد أبصر ، عارية القدمين ، رافعة يدها اليسرى إلى أعلى و يدها اليمنى مخفضة إلى الأسفل جهة خصرها، وجهها مدمر بشكل يصعب تحديد معالمه وشعرها مصفف إلى الخلف وكأنه مربوط بشبكة ، لونها بني فاتح مائل إلى الأحمر قليلا ، حولها يوجد شجرتان مورقتان .

لوحة سيدة عارية في الجدار الشرقي من غرفة الحمام البارد- لوحة رقم ٥٥

في هذه اللوحة ظهرت سيدة عارية ، تسند ذقنها على يدها ، شاردة الذهن ، تنظر إلى رجل على الجانب الآخر ، هذه السيدة ممثلة الجسم قليلا ، عارية تسند ذقنها على يدها اليسرى بينما يدها اليمنى مرتكزة على شيء ما قد يكون طاولة أو ما شابه ذلك ، وجهها كمثري الشكل ، مصور من الجانب قليلا ، عيونها لوزية صغيرة الحجم، فمها صغير ، تبدو السيدة شاردة الذهن محدقة في شيء ما قد يكون الرجل الذي يقف أمامها على الجهة الأخرى من النافذة.

لوحات النساء المستحمامات - لوحات أرقام (٥٦ - ٥٧ - ٥٨)

في غرفة الحمام الدافئ ، قبة متقاطعة ملينة بالرخارف الكثيفة لأشكال نباتية وسيدات يقمن بالاستحمام ، هنالك ثلاث لوحات سوف أقوم بتحليلهما.

الأولى موجودة على الجدار الغربي لغرفة الحمام الدافئة ، والتي تصور مجموعة من السيدات العاريات يقمن بالاستحمام مع أطفالهن . في زاوية اللوحة اليمنى يظهر شخص عار قد يكون طفلا و إلى القرب منه سيدة بديعة عارية الجسد تقوم بمد يدها إليه لتسكب الماء من دلو تحمله بيدها ، وكأنها تقوم بمساعدته على الاستحمام ، في الجهة المقابلة نشاهد سيدتين عاريتين تنظران إلى السيدة الأولى التي تقوم بحمام الطفل ، وبين هاتين السيدتين يوجد ضفأ آخر عاري الجسد ينتظر دوره في الاستحمام ، اللوحة منسرة بشكل كبير بحيث لم أستطع تمييز معالم وجه السيدات اللواتي يقمن بالاستحمام تم رسم إطار لهذه اللوحة من أوراق لشجر الكثيفة ، حيث رسمت شجرتان في كل جانب متفرع منها الأغصان و الأوراق والتي كانت بمثابة إطار للوحة .

اللوحة الثانية تم رسم ثلاث سيدات عاريات الجسد يقمن بالاستحمام ، حيث تظهر سيدة في الجهة اليمنى حاملة في يدها دلو أو سلة ، عارية الجسد ممثلة بعض الشيء ، حيث تظهر وكأنها تسير وراء السيدة التي تقف في الوسط و تحمل بين ذراعيها طفلا عاريا يستعد للاستحمام ، قد تكون هذه السيدة جارية تساعد سيدتها في حمام الطفل ، حركة يدها اليسرى ملقنة للنظر وكأنها تقوم بالإشارة إلى شيء معين ، وجهها كمثري الشكل ، عيوبها حريبة ، لوزية الشكل ، أنفها دقيق الرسم و كذلك فمها صغير الحجم ، عابس، وجه هذه للسيدة يبدو شاحبا وكأن هنالك أمرا يزعجها .

السيدة التي تقف في الوسط ، عارية الجسد ، ممثلة الجسم ، لها أرداف ضخمة الحجم وهذا يدل على أن هذه السيدة بديعة الجسم ، حاملة طفلا بين ذراعيها ، تظهر مديرة ظهرها إلى السيدة التي تحمل السلة أو الدلو تسير إلى بوابة تظهر في حلف اللوحة ، لذلك لا يظهر منها سوى ظهرها و يد الطفل الممدودة إلى الحلف ، تنصو هذه السيدة و كأنها ذات شأن كبير لاحتلالها للجزء الأكبر و الأوسط من اللوحة ، أما باقي السيدات فلمن سوى جاريات يقمن بمساعدة السيدة في الاستحمام .

في الناحية اليسرى تظهر سيدة ثالثة تجلس على أرضية الحمام ، عارية الجسد ، تجلس وكأنها تسرح شعرها الطويل ، وجهها كمثري الشكل دقيق الملامح ، عيونها دائرية الشكل غائرة إلى الداخل ، أنفها صغير الحجم ، فمها صغير ، شعرها طويل يسدل على كتفها ، كأنها تسرح شعرها . وهذه اللوحة محاطة بإطار من أوراق شجرتين مرسومتين على جانبي اللوحة.

اللوحة الثالثة تظهر فيها سيدتان عاريتان ، واحدة تحمل طفلا في كنف يديها لتصعد داخل حوض قد يكون مليئا بالماء استعدادا للحمام ، وفي الجهة المقابلة تظهر امرأة أخرى عارية الجسد تحمل بيدها دلوا مليئا بالماء ، و إلى جانبها طفل آخر عار ، ملامح السيدة الأولى واضحة بعض الشيء ، حيث يبدو وجهها كمثري الشكل ، مصورة في وضع جانبي فمها صغير ، عيونها غائرة إلى الداخل ، أما السيدة الأخرى فملامحها غير واضحة بسبب التحريب الحاصل للوحة .

خصائص جداريات قصر عمرة

١. التركيز في نظرات العيون التي تم رسمها على جانبي حنية العرش تكل على الحالة النفسية التي كان يمر بها الأشخاص سواء كانت حالة حزن أو فرح أو قلق فكل هذه الحالات عبر عنها الفنان في حركة العيون .
٢. صور النساء اللواتي تم رسمهن على جداريات القصر ابتعدت كثيرا عن مفهوم الجمال الكلاسيكي الذي كان يعتمد على توازن في النسب ، فخرجت النساء بديبات مكنترات الجسم بررات الأثداء صامرات الخصور .
٣. التنوع في الأسلوب ما بين كلاسيكي تمثل في تصوير بعض ألهاة اليونان القديمة، و بين الأسلوب القبطي الذي تمثل في الشرود في الطرقات و التفكير العميق ، وبين الأسلوب العربي المحلي المتمثل في تصوير النساء بديبات مكنترات الجسم .
٤. استخدمت في تنفيد الرسوم ألوان مثل الأزرق الداكن و البنفسجي الفاتح و الغمق و الأصفر الداكن و الأخضر الزرقاوي ، وغيرها من ألوان أخرى .

٥. نعت رسوم السيدات المستحقات مع أطفالهن بأسلوب واقعي مليء بالحركة والحياة؛ على عكس اللوحات الأخرى التي تمثل المصارعين والملوك إذ يجد أصحابها جامدين غير ملئنين بالحركة، (نايف : ١٩٨٨) .

الفصل الثالث
 الملابس
 أدوات الزينة
 تسريحات الشعر

الملابس

يلاحظ الدارس تعدد أنواع الملابس التي ظهرت على اللوحات موضوع البحث و يمكن تلخيصها على النحو التالي :

• البيبلوس

وهذا المصطلح أو ما يعرف باسم *Doric Chiton* أطلق على الرداء اليوناني و الروماني الطويل المصنوع من الصوف كثير الطيات وعلى الأخص عدد الذراعين اللتين تَبْقِيَانِ عاريَتَيْنِ ، ويقسم إلى قسمين مرتبطتين مع بعضهما البعض بواسطة حزام أو زنسار، فالجزء العلوي منه كانت حافته مربوطة تتدلى حتى الخصر، (لوحة رقم ٣) الجزء السفلي من الرداء كان ينهل إلى أسفل حتى يصل إلى القدمين ، تماماً فوق الحزام كان يتدلى ما يشبه الجيب والتي يُسمّى تثبيتها بواسطة مشبك أو دبوس ، (Higgins : 1967).

هنالك أنواع من *Chiton* ومنها :

١. *Ionic Chiton* وهو خفيف النسيج ينهل بصورة أخف و أنعم مع تقسيمات الجسم ولونه مصنوع من الكتان الذي يبقى أخف من البيبلوس الصوفي السميح ، وتبقى الذراعان مكشوفتين ، أطرافه العلوية مرتبطة مع بعض بواسطة حبكة لتشكل القبة إما مستديرة أو على شكل V، وهو مثل البيبلوس يربط من الوسط بواسطة حزام أو زنسار مزخرف، (عساف : ١٩٩٨ ؛ Nicholson : 1969).

٢. *Hellenistic Chiton* وهو رداء ذو طيات مصنوع من الكتان مثبت فوق الأكتاف، وتم إحكامه عند أسفل الصدر بواسطة حزام ، الذي يمكن الاستغناء عنه . (Richardson : 1970).

• التوغا

كان المواطن الروماني الحر يلبس هذا الرداء حتى أنه أصبح مثل الشعار للمدينة الرومانية ومواطنيها، وهو عبارة عن رداء طويل يشبه العباءة تغطي معظم الجسم حتى القدمين، وكان يرتديها مشبك أو دبوس على شكل وردة صغيرة الحجم و على الأغلب كان هذا المشبك مصنوعاً من أحجار كريمة غالية الثمن ، (لوحة رقم ٩) ، وهذا المشبك كان إلى الجهة اليسرى من العباءة، وهو مصنوع من الصوف الثقيل أو المخمل الخمري اللون الذي كان يعبر عن الرفاهية و الجاه، (Kliner : 1991) .

• التنورة

مثل هذا النوع من الملابس كانت النساء ترتديها لتقوم بتغطية الجزء السفلي من الجسد، وقد ظهرت لأول مرة في العصر اليوناني حيث مثل الفنان الآلهات بارتداء مثل هذا النوع من الملابس ، وخير مثال الهة أرتميس الهة الصيد عند اليونان ، وفي العصر الروماني كذلك شاع ظهور التنورة الملونة الملتفة حول الجزء السفلي من الجسد ، وكذلك في العصر البيزنطي ظهرت بعض اللوحات الفسيفسائية أو الرسوم الجدارية التي تعود إلى القرنين الرابع و الخامس و حتى السادس الميلادي ومنها لوحة أفروديت (الوحدة رقم ٢) الجالسة على العرش قرب أنونيس التي عثر عليها في مدينة مادب و على الأحص في قاعة الهبوليتس فقد صورت الآلهة أفروديت عارية الجسد من النصف العلوي في حين أن هنالك تنورة تغطي جسدها السفلي ، وقد رسمت التنورة وهي تلتف حول حصرها لتنهدل إلى أسفل وحتى القدمين ، وقد ظهرت بعدة ألوان متناسقة ، وغيرها من اللوحات الأخرى.

أما بالنسبة إلى النماثيل الموجودة في قصر هشام في حرة المفجر في أريحا فقد كانت التنورة تستر الجزء الأسفل من الجسد و محكمة بواسطة حزام حول الخصر الذي كان غالباً ما يتدلى إلى أسفل ، وكانت التنورة ملونة بألوان مختلفة و لكن للأسف لم يبق شيء منها فأغلبها قد ضاع مع الزمن و عوامله ، (لوحات أرقام ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠) .

• الوشاح

وهو عبارة عن قطعة من القماش الطويلة التي حد ما كانت توضع على الأكتاف ، بحيث تغطي الكتفين وأحيانا جزء من الرأس ، وقد كانت الألهات أو الوصيفات أو نساء دوات مكانة عالية و مرموقة في المجتمع تصنعها ، أمثال وصيفات الالهة لفروبيت آلهات النعم الثلاث كن يرتدين الوشاح الذي كان يتطاير بالهواء بحيث يشكل خلف الظهر ما يشبه الهالة المقدسة التي كانت تحيط برأس السيد المسيح أو السيدة العذراء أو القديسين و الأباطرة و غيرهم من أشخاص ذوي مكانة مرموقة كما في (لوحة رقم ٢) .

• العباءة

هي رداء طويل كثيف يقوم بتغطية الجسد بأكمله ، غالبا ما كان يرتديها النساء المرموقات مثل الإمبراطورات و الالهات ، وقد كانت تربط من الوسط بواسطة حزام مزخرف بالرسوم و أحيانا بالأحجار الكريمة و المجوهرات، (لوحات أرقام ١٥، ١٦، ١٧، ٤٧) .

من الملاحظ أن الملابس وحركتها و تطاير أطرافها كله ذو تأثير كلاسيكي ، مع العلم بأن الملابس ذات التأثير للشرقي مثل الملابس الفارسية ، كان لها أطراف متطايرة ، وهذه الملابس كانت منتشرة في فنون العصر البيزنطي سواء في فلسطين أو الأردن وعلى الأخص الفسيفساء التي كانت تشخص العصور الأربعة وكل فصل حسب صفاته و خصائصه .

هناك نوع من الملابس التي ظهر تصويرها على الفسيفساء التي تم العثور عليها في مادبا وهو الرداء الشفاف الذي كانت ترتديه أراقصة (لوحة رقم ١١) وهي موجودة في متحف آثار مادبا وهذا النوع من الملابس كان لا يستر للجسد بل على العكس كان يظهر ملامح الجسد بأكملها وهذا النوع من الملابس لا ترتديه النساء ذات المكانة المرموقة في المجتمع .

أدوات الزينة

منذ العصور القديمة وحتى الوقت الحاضر عمد الإنسان إلى البحث وامتصاص الجمال في البشر، وعلى الأخص النساء.

فقد عمد الإنسان إلى صنع أدوات الزينة المختلفة التي كانت غالباً ما تُصنّف على الشخص الجمال والرونق، فظهرت أدوات الزينة القديمة منذ أقدم العصور وحتى الوقت الحالي وفيما يلي عرض لتطور أدوات الزينة :

- في الحضارة المصرية القديمة عمد المصريون إلى إنتاج أدوات الزينة من الحجارة الملونة الصغيرة الحجم التي كانت تنقب من وسطها وتربط مع بعضها البعض بواسطة سلك من المحاس، وعلى هذا النحو كان يتم صناعة العقود وأدوات الزينة المتنوعة، وهالك أدوات كانت تصنع من للذهب أو الفضة، (Carroll 1970)، وكذلك أدوات مصنوعة من الذهب والتي ترجع إلى الأسرة العشرين من الحضارة المصرية القديمة، حيث تم العثور على العديد من الأدوات المصنوعة من الذهب التي كانت غالباً ما تدفن في القبور المصرية، فقد تم العثور على ما يقارب تسعة وعشرين غراماً من الذهب في مقبرة El-Kab، (Ogden : 1982) .
- في بلاد ما بين النهرين ظهرت الحلبي وأدوات الزينة منذ أقدم عصور الحضارة الراقية وعلى الأخص حضارة جمدة نصر التي ترجع إلى ٤٠٠٠ ق.م، فقد تم العثور أثناء التنقيبات الأثرية وفي القبر رقم ١٠٩ على عدة قطع مصنوعة من الذهب والفضة، واستمر العنق في صناعته الذهبية وحتى في العصور البابلية والأمورية فقد تم العثور على قطع عديدة، (Hyslop : 1971) .
- ازدهرت صناعة الحلبي من الذهب والفضة بكثرة في بلاد إيران، وقد تم العثور على أعداد كبيرة من الحلبي وقد صُنفت إلى مجموعات، (Hyslop : 1971) .
- انتشرت في سوريا وفلسطين صناعة الحلبي منذ ١٥٥٠ ق.م وقد تم العثور على العديد من القطع التي كانت تستخدم في زخرفة الملابس والأيدي والأقراط وغيرها

من دوات الزينة ، فقد تم العثور في مناطق مختلفة من فلسطين و سوريا على قطع متعددة و من هذه المدن ، مجدو ، و تل فارح ، (Hyslop : 1971) .

المعادن التي كانت تصنع منها الحلبي و أدوات الزينة

ولقد ازدهرت صناعة الحلبي من معادن أخرى غير الذهب و الفضة مثل :

١. النحاس ، ومن عصرين من عاصر النحاس مثل أكسيد النحاس و كربوناته وقد تم استخدامها في صناعة الحلبي ، وهناك أمثلة على بعضها و التي ترجع بتاريخها الى العصر الحجري الحديث *Neolithic* ، وهناك عناصر أخرى كان يتم إضافتها الى النحاس كالرصاص و الزنك ، وقد تم العثور في فلسطين على حلبي ترجع الى ١٢٠٠ - ١٤٠٠ ق.م ، (Hyslop : 1971) .

٢. الحديد، أول أثر ظهر للحلي المصنوعة من الحديد تعود الى فترة الحصار المصرية أي حوالي ٣٠٠٠ ق.م أو أكثر ، بالإضافة عنصر النيكل اليه ، و يعود الفضل الى اكتشاف هذه الصناعة الى بلاد الاناصول و أرمينيا في الشرق ، وقد قام اليونان حوالي ٩٠٠ ق.م بإنتاج حلبي من الحديد ، وظهرت أيضا بعض الحلبي الرومانية المصنوعة من الحديد ، (Hyslop : 1971) .

٣. الرصاص ، ويعتبر من العناصر الأكثر ملائمة في صناعة الحلبي وكونه ناعما و سهل التصنيع ولا يحتاج الى الكثير من الجهد ، هذا بالإضافة الى سهولة صهره فهو لا يحتاج الى درجة حرارة عالية فيمكن صهره على درجة ٢٢٧ مئوية ، ويصاب كذلك الى صناعة الحلبي من الذهب و الفضة ، (Hyslop : 1971) .

وقد تصممت هذه الدراسة العديد من الحلبي السيفسانية سواء كانت رسوما جدارية أم تماثيل جبصية التي كانت النساء ترتديها ومنها :

١. الأقراط

تم العثور في موقع تل عجول في فلسطين على العديد من الأقراط المتنوعة الأشكال و التي صنعت الى سبع مجموعات تعدا لاشكالها ، فمما السادة للحالي من الخزف و منها المجدول على شكل حرف U أو V ، أو لاهنلي أو غيرها من الأشكال.

في بلاد الرافدين و على الأخص أثناء حكم السلالة الأولى السومرية تسم العثور على العديد من الأقراط المصنعة من الذهب والفضة ، فقد غلب عليها الشكل الهلالي الحاد الطرف كالإبرة ليسهل إدخالها في الأذن ، (Hyslop . 1971) ، وقد تم العثور على العديد من القطع التي ترجع الى الحضارات المتتابعة على بلاد الرافدين .

في الحضارة الكريتية ١٤٥٠ - ١١٠٠ ق.م استخدمت النساء آنذاك الأقراط بشتى أشكالها كنوع من أدوات الزينة ، وفي القرن الثاني عشر تم العثور في قبر بيراتي رقم (٢) *Perati Tomb II* على نوع جديد من الأقراط عل شكل رأس ثور، (Higgins . 1980)

في العصر الهلنستي ٣٣٠ - ٢٧ ق.م ظهرت أنواع متعددة من الحلبي التي كانت النساء تستخدمها في زينتها اليومية سواء كنّ نساء مرموقات أم جاريات ، لكسر نوعية المعدن المصنع منها هي التي كانت تختلف من مينة الى أخرى فمثلاً النساء الرقيقات الشأن في المجتمع كنّ يلصقن الأقراط المصنعة من الذهب والفضة ، أما النساء القليلات الشأن - وأقصد بالقليلات الشأن - الجاريات والحامات وغيرهن من عامة الشعب كنّ يلصقن الأقراط المصنعة من الحديد أو العحاس لقلّة ثمنها .

لقد تفنن صانعو هذا العصر بصنع الأقراط ، فقد ظهرت الأقراط ذات اشكال حيوانية مثل رأس الأسد ، الغزال ، الكلب ، الدولفين ، النمر ، بالإضافة الى الأشكال الهندسية. وفي مرحلة لاحقة من العصر الهلنستي شاع استخدام الأقراط المطلية بمادة تشبه الزجاج، (Higgins 1980).

خلال العصر الروماني ظهرت الأقراط بأشكال مختلفة ومتنوعة ، واستمر صنع الأقراط التي تحمل أشكالاً حيوانية ، ثم ظهر وبشكل مفاجئ شكل الأقراط التي تتدلى منها كرة أو أكثر في القرن الأول الميلادي ، وهذا النوع من الأقراط كان جيد الصنع يحتاج الى دقة كبيرة ومهارة عالية في إنتاجه نظراً لكون الكرة المستخدمة في التزيين والتي غالباً ما تكون من الأحجار الكريمة ، مثل اللؤلؤ والياقوت وغيرها ، (زهدي : ١٩٦٣ ، Higgins . 1980) ، وتأثر الفن الروماني بالفن الهلنستي اليوناني فقد شاع استخدام الأحجار الملونة ، والتي يعتقد بأنها تأثرت من بلاد فارس، (Oliver : 1996).

نظراً لكون العصر البيزنطي لا يختلف بالشكل الكبير عن العصر الروماني ففي الأمور الفنية ، فقد شاع استخدام نفس الأقراط وأدوات الزينة المختلفة ، كالأقراط الدائرية الشكل ذات اللون الذهبي فتتلى منها اللآلئ مثل (لوحات أرقام ٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢٠) وكذلك العصر الإسلامي الذي ظهرت به الحلي وأدوات الزينة الأكثر دقة وزخرفاً من سابقاتها .

ظهر العديد من أنواع الأقراط التي تربت بها النساء سواء كن جاريات أم سيدات قصور ، وقد نعت الصانع في صناعة الأقراط التي اتخذت أشكالاً مختلفة تتراوح ما بين كروية و دائرية و مدببة و هلالية وغيرها من زخارف هذا بالإضافة الى ترصيعها بالأحجار الكريمة .

٢. الأساور

ظهرت الأساور في بلاد ما بين النهرين في الفترة ٢٣٧٠ - ٢٢٠٠ ق.م أي خلال فترة حكم مرجون ، وقد كانت تصنع من الذهب أو الفضة المخلوطة بالبرونز ، كي يضمن لها القوة و المتانة ، وفي الفترة البابلية ما بين ٢٠١٧ - ١٧٥٠ ق.م كانت تصنع الأساور بنفس طريقة العصر الاكادي إلا أن الرجال في هذا العصر كانوا يرتدون الأساور الثقيلة الحجم و الكبيرة المصنوعة من الذهب و الفضة ، (Hyslop : 1971) .

في سوريا و فلسطين و الدول الفينيقية الممتدة على طول الساحل من ٢٠٠٠ - ١٥٥٠ ق.م شاع استخدام الأساور بشكل كبير بين النساء وفي تلك الفترة كانت تصنع من الذهب المشكل على هيئة قرص ، (Hyslop : 1971) .

في العصر اليوناني ٣٠٠٠ - ١٧٠٠ ق.م شاع استخدام الأساور المصنوعة من الفضة وقد كانت في البداية نادرة قليلة الوجود و لم يجدت فقد كانت تكون مصنوعة من البرونز ، وفي ما يسمى بالعصر المظلم ١١٠٠ - ٩٠٠ ق.م ظهرت الأساور المصنوعة من الذهب و البرونز ، وقد تم العثور في قبر آغورا 6 . 8 Agora Grave على فتاة كانت ترتدي أساور ذهبية في يديها و معصمها ، (Higgins : 1980) .

في العصر الروماني ظهرت أساور و التي تم العثور عليها في مدينة بومبي Pompeii ترجع الى القرن الأول وكانت مصنعة من الذهب و الفضة بأشكال مختلفة ومتنوعة، (Higgins : 1980).

العصر البيزنطي شاع استخدام الأساور المصنعة من الذهب و الفضة وقد كانت ترتديها النساء كافة ، فهي ليست حكرا على طبقة معينة من الناس ، ونلاحظ من الصور موضوع الدراسة أن أغلب السيدات كن يستعملن الأساور من أجل الزينة ، سواء كانت أساور المعصم أو أساور الزند التي كانت تعطي السيدة جمالا و رونقا كبيرين ، مثل (لوحات أرقام ٢ ، ٨ ، ١٢).

في العصر الإسلامي ومن خلال دراسة اللوحات و القطع الفضية - موضوع الدراسة - (لوحات أرقام ٥٢،٥١،٤٩) كانت السيدات يصنعن الأساور كنوع من الزينة و التبرج إلا أن الإسلام حرمها على الرجال و سمح بلبس الفضة بدلا من الذهب لذلك كان لبس الذهب حكرا على النساء فحسب دون الرجال ، وهناك نص صريح عن الرسول عليه الصلاة و السلام " عن البراء بن عازب رضي الله عنهما قال : أمرنا رسول الله صلى الله عليه و سلم بسبع و نهانا عن سبع ، أمرنا بعبادة المريض و إتباع الجنائز و تسميت العاطس و إبراء القسم و نصر المظلوم و احبة الداعي و إقضاء السلام ، و نهانا عن التختم بالذهب و عن الشرب بالفضة و عن المياسر و عن النفسى و عن لبس الحرير و الأسبراق و الديباج " م ٦ / ١٣٥ (النيسابوري : ١٩٨٢) .

٣. القلائد

تنوعت القلائد و تعددت أشكالها على مدى العصور القديمة و الحديثة ، فمثلا في عصر السلالة الأولى الأمورية في بلاد ما بين النهرين ظهر نوع من القلائد كطوق الكلاب Dog Collar Necklace فهو عبارة عن طوق عريض الشكل مكون من الخرز الملون المتعدد الأحجام المخصوص بعضه الى جانب البعض ليشكل شكلا معيناً كالمناشير و المربعات ... الخ ، (Hyslop : 1971)

بلاد اليونان عرفت القلائد فقد كانت عبارة عن سلسلة مصنوعة إما من الذهب أو الفضة التي كانت تزين بالأحجار الملونة سواء كانت أحجارا باهظة الثمن أم أحجارا من نور قيمة هالك فجوة قبل ٣٣٠ ق.م لم تظهر فيها أي من أنواع الزينة وحتى العصر

الهالنستي ٣٣٠ ٢٧ ق.م ، حيث ظهرت القلائد الهالنسية التي ذاع صيتها و شهرتها لكونها دقيقة الصنع و متعددة الألوان و الأشكال ، (Higgins . 1980) .

في العصر الروماني ظهرت القلائد من الخرز الملون وفي حوالي ٢٠٠م ظهرت صناعة القلائد من الذهب التي كانت ترصع بالأحجار الكريمة و اللؤلؤ والعاج و أحيانا من الزجاج الملون ، وكانت السيدات الرقيات النسب و الحسب في المجتمع الروماني يقمن بارتداء كافة أنواع الزينة و لا سيما القلائد التي تعددت أحجامها وأشكالها كالقلائد من صفيين أو أكثر ، (Higgins : 1980) .

في العصر البيزنطي ظهرت القلائد التي لا تختلف كثيرا عن مثيلاتها من القلائد الرومانية لذلك ظهرت لشكلا و أنواع تشبه تماما القلائد الرومانية ، فمن خلال اللوحات - موضوع الدراسة - ظهرت السيدات اللواتي تم رسمهن على الأرضيات الفسيفسائية مزينات بالقلائد المتعددة الأحجام و الألوان ، فهناك قلاند تتكون من صف واحد و أخرى تتكون من صفيين مثل (لوحة رقم ٢٤) ، ونوع ثالث تتدلى منها قطعة أو شيء مزخرف يعطى القلادة نوعا من الصحامة ، وهناك قلاند تتكون من الأحجار الملونة (لوحة رقم ٢٧) .

في العصر الإسلامي تزينت النساء بالقلائد الضخمة و الجميلة مثل التمثال الذي عثر عليه في قصر هشام في أريحا (لوحة رقم ٢٦) ، حيث تزينت السيدة فيه بقلادة كبيرة الحجم تتدلى منها تعليقه على شكل مستوئي سمكة الحجم ملفوفة بشكل زنبيركي ، وهذه السيدة على ما يبدو كانت سيدة القصر لذلك كانت للقلادة ضخمة و كبيرة الحجم على عكس النساء الأحرار اللواتي قد يكن جاريات أو خادعات يقمن على تلبية رغبات الخليفة.

٤. النتائج

يعتبر من الحلبي غير المنتشرة بشكل كبير نظرا لكونه مقصورا على طبقة معينة من الناس وهم رجال الدين و الملوك و الملكات ، ولذلك فقد كان يصنع من الذهب الحالص و المرصع بالجواهر و الأحجار الكريمة ، ويختلف حجمه من ملك الي آخر و من دولة الي أخرى.

عمد اليونانيون التجماء الى تزيين ألتهيم بالتيجان و التي كانت أكواساً دائرية الشكل تصنع على هيئة أوراق الأكشوش ومثل هذه التيجان كانت تعطى كذلك الى الأبطال ويسمي إكليل النصر *Wreaths* ، واستمر هذا التقليد في العصر الروماني الذي قل أن نجد إمبراطوراً لا يضع إكليل النصر ، وغالباً ما كان يرمز الى النصر و القوة و العظمة، (Higgins : 1980) .

ولكون العنان الليزيطي متأثراً بالفن الروماني فقد ظهرت بعض اللوحات تظهر فيها السيدات مترينات بالتيجان مثل (لوحة رقم ٢) حيث ظهرت الالهة أفروديت و هسي تصع تاجاً فوق رأسها في وسطه حجر ثمين وقد تكون لؤلؤه بيضاء اللون .

هنالك لوحة أخرى تشخص ثلاثاً من المدن على أنها نساء على شكل الالهة تايكي آلهة النصر (لوحة رقم ٣) وكن يضمن التيجان فوق رؤوسهن ذوات الأبراج وهي (أي التيجان) نوع من الزخرفة وقد كانت من الذهب الخالص .

لكن مثل هذا النوع من الزخرفة - التاج - لم يستخدم في العصر الإسلامي الذي كان يأمر بالابتعاد عن كل تبرج و تزيين مفرطين ، لذلك لم يوجد أي من اللوحات أو التماثيل التي كانت تضع التاج على رأسها .

٥. المشبك

اليونانيون عرفوا المشبك ، وذلك لضرورة تثبيت الرداء اليوناني الطويل والكثيف، لذا عمد الناس الى إنتاج أنواع متعددة و مختلفة من المشبك و التي غالباً ما تكون من الذهب وعلى هيئة وردة كبيرة الحجم ، و يضمها الرجال و النساء من أجل تثبيت الثوب .

وقد استخدم المشبك خلال العصر الهلنستي، وهو من الذهب والفضة. ثم جاء الرومان الذين استخدموه في تثبيت ملابسهم و تزيينها و ازدهرت في العصر الروماني ، وكان الأباطرة و الإمبراطورات يضعنه على ملابسهم .

في الفترة البيزنطية لم يظهر المشبك بشكل كبير من بين أدوات الزينة إلا أن هنالك لوحة لسيدة ظهرت و هي تضع مشبكاً (لوحة رقم ٩) ، فقد ظهرت وهي ترتدي العباءة التي كان يزينها المشبك فوق الأكمام من أجل تثبيت الرداء ، (Higgins : 1980)

٦. الحزام

عثر بقبر في فلسطين ما يشبه الحزام و كل مصنوعا من رقائق معدنية رفيقة جدا. وكان مزخرفا على هيئة حراشف السمك ، (Hyslop : 1971) .

في الفترة الهلنستية ٣٣٠ - ٢٧ ق.م كل ينذر وجود حزام مصنوع من الذهب و مرصع بالجواهر إلا أنه تم العثور في مدينة كاربنسي *Karpenisi* على قطعتين مصنوعتين من الذهب وكانتا مزخرفتين بالأشكال النباتية ، (Higgins : 1980) .

في العصر الروماني شاع استخدام الحزام-وخصوصا- بين المحاربين الذين غالبا ما كانوا يرتبطونه حول لباسهم الحربي ، وكذلك الرياضيين ، أما في العصر البيزنطي فقد قل وجود الحزام إلا أن بعض النساء وخاصة الجاريات كن يضعنه حول حصورهن من أجل تثبيت أرديتهن ، مثل (لوحة رقم ٢) .

في العصر الإسلامي ظهرت بعض اللوحات التي تكل على أن الحزام أو الرنار كان يستخدم من أجل تثبيت الملابس كما في (لوحة ٥١) .

٧. الصولجان

هو عصا طويلة بعض الشيء ، يحمله الحكام و الملوك و رجال الدين كدليل على القوة و السلطة ، إلا أن المرأة الرومانية حملته دون أن تكون حاكمة أو كاهنة ، وهذا دليل على الترف الذي كان يتمتع به الشعب الروماني أيام الإمبراطورية الرومانية ، (زهدي : ١٩٦٣) .

ظهر في (اللوحة رقم ٣) - موضوع الدراسة - و التي تمثل ثلاث مدن هي مأدبا وروما و غريغوريا (القسطنطينية) ، وقد تم إتباع أسلوب التشخيص حيث تم تصوير المدن الثلاث على هيئة الآلهة تليكي للية النصر جالسة على كرسي العرش وتضع التاج فوق رأسها و تمسك في يدها الصولجان و هو عصا طويلة عليها صليب صغير يرمز إلى أن المسيحية قد انتشرت في تلك البلاد .

نلاحظ مما سبق عرضه من أدوات للزينة المتنوعة و المتعددة الأشكال و الأحجام و الأنواع و الألوان أن للنساء كن يهتمن بالأسافة و التبرج ، وهذا كله لإبراز الجمال

الحقيقي للمرأة التي تعتبر مخلوقاً رائعاً جميلاً معطاءً ، لذا عمد الفنانون الى إبراز المرأة بكامل أناقتها وجمالها ، وهذا الأمر دعا الى صنع العديد من أدوات الزينة للنساء .

تسريحات الشعر

لا يعد جمال المرأة مكتملاً إلا بشعرها و تصفيفه كما يجب ، ففي نظري أن جمالها يكمر في جمال شعرها وطريقة تزيينه ، لذلك عمد الفنانون الى تصويرها وهي مصففة الشعر ، ومن خلال اللوحات - موضوع الدراسة - يمكن التعرف على أنواع التسريحات التي كانت سائدة في العصرين البيزنطي والإسلامي وهي على النحو التالي:

١. اللقائف الحلزونية الشكل الصغيرة الحجم (لوحات أرقام ١ ، ٩ ، ٢٠ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٤٨)
٢. تصفيف الشعر داخل الشبكة (لوحة رقم ١١ ، ٢٥ ، ٤٤)
٣. صغيرة ممدولة على الكتفين أو صغيرتين (لوحات أرقام ٢ ، ٣ ، ٤٠ ، ١٨)
٤. الشعر الممدول على الأكتاف دون تسريحة (لوحة رقم ١٢)
٥. تغطيه الشعر داخل قبعة أو وشاح (لوحات أرقام ٢٢ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٥٠)
٦. صغيرة ثلاثية الشكل (لوحات أرقام ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠)
٧. الشعر القصير (لوحة رقم ٤٢ ، ٤٣)

نلاحظ من سبق أن تسريحات الشعر قد تعددت و تنوعت ، بغض النظر عن مكانة المرأة فنجد أن النساء العاليات الشأن والمرموقات كن يقمن بعمل التسريحات التي تماثل تلك التي تقوم بها الخاديمات والجاريات و الوصيقات في عملهن ، لكن الذي يميز المرأة هنا هو لباسها وما إذا كانت تضع تاجاً مرصعاً بالجواهر و الأحجار الكريمة .

في العصر البيزنطي سادت تسريحة اللقائف الحلزونية التي يمكن اعتبارها تأثيراً كلاسيكياً (رومانياً يونانياً) ، وتسريحة الضفيرة سواء كانت مفردة أم ثنائية ، فقد كانت النساء المرموقات يقمن بعمل هذه التسريحات .

أما تصنيف الشعر داخل الشبكة فقد كان حكراً على الخاديمات و الجاريات و الوصيفات على اعتبارهن نساء من عامة الشعب .

التمثيل في العصر الإسلامي وعلى الأخص تلك التي تم العثور عليها في قصر هشام في أريحا تشابهت في تسريحاتها بغض النظر عن كون هذه السيدة ذات مكانة عالية و مرموقة أو كانت من عامة الشعب ، لذلك نجد أن تسريحات الشعر قد توحدت على شكل ضفيرة ثلاثية الشكل مسدلة على الأكتاف .

أما لوحات قصير عمرة و التي تنوعت في أساليبها و أشكالها ، وكننتجة لهذا التنوع نجد أن تنوعاً في تسريحات الشعر أحياناً غالباً ما يكون ذا تأثير كلاسيكي (روماني يوناني) ممثلاً في اللقائف الحلزونية الصغيرة الحجم ، أو في تصنيف الشعر داخل الشبكة، أو تغطيته بقبعة أو وشاح ، أو صفائر مسدلة على الأكتاف أو الى الحلف .

فقد تم التمييز ها في تسريحات الشعر لكل من سيدة القصر أو الجارية التي كانت تصنف شعرها داخل شبكة أو قد يكون قصيراً لا يكاد يصل الى أنبها ، أو قد يكون أجعد مثل الجارية في (لوحة رقم ٤٩) .

وهذا التنوع و التعدد في نوعية التسريحات و أشكالها عائد الى التمازج الحضاري و الثقافي بين مختلف الحضارات التي وجدت على سطح الأرض منذ بدء الخليقة وحتى يومنا هذا .

الفصل الرابع

استعراض النماذج من حيث :

أهميتها

حجمها

مكافئتها

مقدمة

يُجد الدارس والمتعلق بآثار هذه العترة (البيزنطية و الإسلامية) في الأردن و فلسطين ، الرخم الكبير و الغنى التراثي و الحصاري المتمثل في البقايا الأثرية و المخلعات الحصارية التي لارالت الشاهد الوحيد و الأكيد على مدى روعة الفن العابر و الحصرات التي توارثها الإنسان منذ بدء الخليقة و حتى وقتنا الحاضر .

فقد عمد الإنسان و منذ أن وجد على الأرض الى البحث عن الفنون و المطاهر الزخرفية التي كانت حاجة ملحة تضمن له الاستمرار و التقدم و البحث عن الأفضل ، لذا كان الفن مرافقا و داعما للحضارات السابقة فقلما نجد حضارة من الحضارات الغليرة أمثال الحضارة المصرية القديمة و الفارسية و حضارتي بلاد ما بين النهرين و الحضارة الأهم و الأغنى على الإطلاق هي الحضارة اليونانية و من ثم خليفها الحضارة الرومانية التي انتشرت آثار ممالكها و ولاياتها في كافة أنحاء العالم القديم آنذاك و لاشك بأن موجودات المتاحف المنتاثرة هنا و هناك ليست إلا دليلا على مدى روعة الفن القديم و غنى الحضارات السابقة بالفنون سواء كانت عمائرية أم قطعاً ملموسة .

ثم ظهرت الديانة المسيحية التي أعلنها الإمبراطور قسطنطين سنة ٣٣٢ م و التي وفرت للأشخاص الذين اعتنقوا المسيحية أثناء حكم الرومان بالنسر وفر لهم الأمان و الراحة في التحول و التعبير عن أحاسيسهم و ممارسة عقائدهم الدينية لذا كانت الحاجة لايجاد مكان للعبادة ، وبالتالي ظهرت الكنائس و قد كانت بسيطة في بذلتها ولكن مع التطور و الازدهار في الدولة البيزنطية و زيادة عدد المسيحيين و انتشار الديانة في أرجاء واسعة من الأرض ، كان لابد من التوسع و الازدهار ، وخصوصاً في منطقتي الأردن و فلسطين والتي أطلق عليها اسم الأرض المقدسة حيث ولد فيها السيد المسيح وبنهر الأردن تعتمد على يد يوحنا المعمدان و بها عاش وقصي أجله حيث صلب على يد الرومان ، لذلك كانت هذه الأرض المزار للحاج المسيحي الذي يؤمها من كافة البقاع من أجل أداء الصلوات و الدعاء للسيد المسيح ، وهذا أدى الى ازدهار الناحية الدينية في المنطقة حيث تم تشييد الكنائس الكبيرة و أماكن العبادة .

ونكور هذه الأماكن تعتبر من بيوت الله، كان لابد من القيام على تزيينها و رخفرتها بشكل يتناسب مع طبيعة البناء ، فظهرت الفسيفساء الأرضية و الجدارية التي غطت الأرض و كأنها سجادات من الألوان الزاهية و التي رسم بواسطتها صور من حياة السيد المسيح وبعض الرسل و كتاب الأنجيل و السيدة العذراء والدّة السيد المسيح ، هذا بالإضافة الى بعض المواضيع من الحياة العامة و الخاصة و تصوير بعض المتبرعين و المتبرعات في بناء الكنيسة .

لذلك غدت الفسيفساء بمثابة الورق الذي يتم بواسطته التدوين و تسجيل الأحداث و كل ما يراد به التسجيل من أجل الحفظ.

فقد ساعدتنا الأرضيات الفسيفسائية التي تم العثور عليها في الأردن و فلسطين على فهم بعض نواحي التاريخ هذا بالإضافة الى معرفة الفنون المتنوعة و المختلفة المواضيع وكيفية ازدهارها و انتشارها.

مدينة مادبا تعتبر المحل الأنسب و الأفضل لدراسة الفسيفساء الأرضية و أنواعها وفنونها و مواضيعها ، فقد وجدت الصور الحيوانية و النباتية و النسائية -التي هي موضوع الدراسة - فقد تم التعرف على العديد من الصور الفسيفسائية للنسائية و من خلالها استطعنا ان نفهم مدى المكانة التي تمتعت بها السيدات آنذاك وسوف نقوم بتحليل بعض الصور لمعرفة أهمية ومكانة وحجم المرأة في المجتمع من خلال الصور .

تحليل صورة أفروديت الجالسة على العرش - لوحة رقم ٢

ظهرت الإلهة أفروديت (آلهة الحب و الجمال) جالسة على العرش الى جانب شاب يدعى أدونيس وهو شاب قوي وصياد ماهر أحبته أفروديت الحميلة التي طالما حدثت مشاكل في آلهة الأولمب رغبة منهم في لتقرب اليها .

هذه اللوحة الكبيرة و التي كانت تحتل أكبر مساحة من قاعة هيبوليتس التي وجدت بداخلها و يعتقد بان هذه القاعة كانت لقصر بني على أنقاض معبد روماني. قدرت مساحة الفسيفساء الى ما يقارب ٦,٤٠ م × ٣,٠٥ م ، قسمت الى قطاعات محاطة بحوام من الزحارف الفسيفسائية ، (Piccirillo · 1993 a , c ; 1996).

لوحة أفروديت احتلت الجزء الأوسط من الأرضية الفسيفسائية ، وأر دل ذلك على شيء إنما يدل على مدى الاهتمام بهذه الآلهة التي طالما لقيت التقديس و الاهتمام من كبار الفنانين الإغريق و الرومانيين وغيرهم من فنانين آخرين.

ظهرت أفروديت جالسة على العرش مرتدية للتورة التي تستر الجزء الأسفل من جسمها، أما الصدر فقد كان عاريا تماما لا يوجد عليه سوى القلادة التي تزييت بها أفروديت ، تحمل بيدها اليمنى وردة ربما تكون رهرة للوتس والتي اعتبرت رمزا للإغراء والفتنة، (نعمة ١٩٩٤ ؛ Stoneman : 1991) .

وكون اللوحة تحل القطاع الأوسط من الأرضية الفسيفسائية فهذا يدل على مدى الأهمية و المكانة التي كانت تتمتع بها هذه الآلهة وكذلك كونها من بنات ريسوس كبير الآلهة لذلك كانت تتمتع بالمكانة المرموقة بين آلهات الأولمب .

الجزء الأكبر من اللوحة كان مخصصا للآلهة أفروديت الجالسة على العرش قرب أنونيس الذي طالما أحبته أفروديت و لكنه لم يبادلها نفس المشاعر .

فمن خلال تحليل اللوحة تبين لنا أن الآلهة أفروديت كان لها مكانة كبيرة بين آلهات الأولمب و هذا يدل على أهميتها كونها آلهة الحب و الجمال ، ومن هناك من لا يهوى و يقدر الجمال .

لوحة المحسنة من كنيسة الكاهن يوحنا في جبل نبو - لوحة رقم ٢٠

تقع هذه الكنيسة على جبل نبو الذي ورد ذكره في عهد التوراة القديمة ، أثناء التنقيبات تم العثور على كتابة يونانية وهذه الكتابة ساعدت في معرفة المحسنين الذين ساهموا في بناء الكنيسة (Piccirillo . 1993 ; 1998 ; n.d) .

تقع هذه اللوحة بداخل مربع من الصليب المعقوفة ، حيث تظهر سيدة ثرية و هذا يظهر جليا من خلال ملابسها التي يبدو عليها الثراء و العز و المكانة الاجتماعية ، ومرتدية العباءة اليونانية الأصل التي كان ينسبها رجال الدولة نوو النفوذ أو الإمبراطورات و سيدات المجتمع الراقى ، و التي غالبا ما كانت تثبت بواسطة مشبك

مصنوع من الذهب المزصع بالجواهر ، هذا بالإضافة الى ارتدائها الحلي و المجوهرات التي تتكون من عقد ثلاثي الشكل و الأقراط التي تتدلى منها الألى ، وناج فوق رأسها مصنوع من الذهب و يوجد أيضا لؤلؤتان تزيان الشعر من الجهة اليسرى .

ونهج فنان تلك الحقبة الى ابتكار نوع من الزخرفة لتميز الأشخاص ذوي المكانة الاجتماعية و المركز المرموق مثل الحكم و رجال الدين و الكاهنات و المحسنين و المحسنات الذين كانوا يتبرعون بالأموال من أجل بناء الكنائس ، وهذا الأسلوب تصمم إحاطة رأس الشخص المرسوم بالهالة المقدمة التي كانت تحيط برأس السيد المسيح و السيدة العذراء في العصور السابقة العهد ، و استمر هذا التقليد ليصل الى الأشخاص المهمين .

ووجد نفس الأسلوب من التصوير في فسيفساء حرش و على الأحص في كنيسة إلياس و ماري و سورح ، (لوحة رقم ٢٢) ، حيث تم تصوير ماري وهي مرتدية العباءة التي تستر للجسد بأكمله وتضع القبعة التي تعطى رأسها مثل القبعة التي كان يصنعها المطران - وهو من رجال الدين - و تمسك بيدها اليمنى صليبا ، وهناك كنيسة يونانية حول رأسها و التي تعبر عن أسمها .

وهاتان اللوحتان تدلان على مدى المكانة التي وصلت اليها نساء تلك الفترة من المكانة المرموقة بحيث كانت تصور جنباً الى جنب مع الرجال .

فالمرأة تلك الفترة احتلت المكانة الكبيرة فقد أحرطت في المجتمع و تمتعت بكافة الحقوق التي تمتع بها الرجل ، فقد شاركت في بناء الكنائس و شاركت كذلك في الحكم ، فقد سطع نجم العديد من الإمبراطورات القويات اللواتي ساندن و ساعدن أزواجهن على الحكم أمثال الإمبراطورة ثيودورا زوجة الإمبراطور جستنيان .

في العصر الإسلامي تمتعت النساء بالكثير من المكانة الاجتماعية التي قامت العقيدة الإسلامية بتزسيخها في المجتمع الإسلامي آنذاك ، فقد نص الدين الحنيف على إعطاء النساء كافة حقوقهن في العيش حيث كان العرب للجاهليين يقومون بدفن البنات حال ولادتهن وهن أحياء اعتقاداً منهم بأنهن يجلبن العار على آبائهن ، ثم سمح الإسلام للنساء بممارسة كافة حقوقهن الاجتماعية ، فقد مارس التجارة و الصناعة و قمن بالتعلم

حتى أن الرسول عليه الصلاة والسلام أمر بالسماح لبعض النسوة بالخروج الى الحرب مع المقاتلين كمرضات .

ولقد أبدع الفساح للمسلم في بيان هذه المكانة التي وصلت اليها النساء من خلال التماثيل و الرسوم التي قامت بتصوير المرأة في اوضاع تبين مكانتها الاجتماعية و من الأمثلة التي تدل على مكانة المرأة المسلمة هي :

تمثال المرأة عند مدخل القصر - لوحة رقم ٢٦

تم العثور على هذا التمثال أثناء التنقيبات التي جرت في قصر هشام، وهو عبارة عن تمثال مكتمل تظهر السيدة به و هي واقفة ، عارية الصدر، ترتدي تنورة سميكة تغطي الجزء الأسفل من الجسم ، جسمها معتلء مكتنز وهذا من سمات الجمال عند النساء في الفترة الإسلامية و فونها المتأثرة بالفنون الماسانية، حيث كان من المعروف عن الخليفة هشام بن عبد الملك الخليفة الأموي أنه كان محبا للفنون الفارسية.

كانت السيدة تضع قلادة كبيرة الحجم تتدلى على صدرها تنتهي بشكل زخرفي قد يكون هندسي الشكل ؛ ألا وهو الشكل المستوحي ، تمسك بيدها اليمنى وردة دائرية الشكل ملونة، تضع السيدة الأكراط التي تزين الأذنين ، لكن هناك قرطا آخر يزين الحاجب ، شعرها مصفف على هيئة صغيرة ثلاثية الشكل .

من لباس هذه السيدة و زينتها و المكان التي تم العثور عليه فيه يستدل على أن هذه السيدة كانت تتمتع بمكانة مرموقة و قد تكون سيدة القصر أو إحدى حاديات الخليفة المحببة الى قلبه.

فلازل هنالك جدل كبير بين الدارسين و علماء الآثار بالنسبة الى هذه التماثيل و ما المغزى من صنعها، فقد يكن حاديات أو محظيات يقمن على خدمة الخليفة و مثل هذا النوع من النساء وجد و بكثرة في التصور الماسانية ، و هذا للرأى هو الأقرب الى الصواب بطرا لكون الخليفة هشام كان محبا بشغف للفن الماساني ، فقد عمد الى تقليده بكافة بواحيه و أصوله.

لوحة المستحمة و جاريته - لوحة رقم ٤٩

هذه اللوحة هي من الرسوم الجدارية التي تم العثور عليها في قصر عمرة في النابية الأردنية ، والذي يرجع الى أيام الحليفة الأموي الوليد الأول الذي حكم من ٨٦-٩٦ هجرية.

وقد اعتبرت هذه الرسوم الاكتشاف الأهم في الرسوم الجدارية التي تعود الى الفترة الإسلامية و ذلك لكونها تصور مناظر جديدة لم ينعكس عليها الفن الإسلامي و التي تتمثل في تصوير النساء و هن عاريات الجسد تماما يقمن بالاستحمام ، و من بين هذه اللوحات اللوحة الكبرى و الأهم و التي تقع في قاعة العرش ، فهي تصور سيدة عارية الجسد تقوم بالاستحمام بينما هناك بعض الرجال ينظرون اليها ، فهذه السيدة قد تكون سيدة القصر و ذلك لكون اللوحة احتلت المكان الأبرز ، هذا بالإضافة الى وجود حادمة أو جارية على يمين السيدة تقوم بمساعدتها بالاستحمام وقد بدت ملامح هذه الجارية ضخمة بعض الشيء و كانها من أصل أفريقي يتمثل بالأنف العريض و الفم الصغير و الشعر الأجد.

لذلك كان الرأي الأنسب و الأصح الى اعتبار هذه السيدة للمستحمة هي سيدة القصر و ذلك لكونها احتلت المكان البارز من قاعة العرش ، و الى وجود الجارية التي تساعد بالاستحمام و الى الحلي التي كانت ترتديها هذه السيدة من أساور ، هذا بالإضافة الى وجود وردة كبيرة الحجم كانت تزين رأسها.

من خلال ما سبق فأنا لاحظ المكانة و المركز الذي وصلت اليه النساء في المجتمع البيزنطي و الإسلامي ، الأمر الذي دفع الفنانين الى تخليدهن عن طريق الفنون المتنوعة سواء كانت فسيفساء ، أو تماثيل ، أم رسوما جدارية ، فبغض النظر عن نوعية الفن المتنوع في تمثيل و تجسيد المرأة التي كانت ولا زالت رمزا للحر و العطاء و الحب فهي الأم الحنونة و الإمبراطورة و الملكة العظيمة و الزوجة المحلصة و المساندة و الأحب العطوفة ، كل هذه الصفات التي رافقت النساء ولا زالت ترافقها حتى يومنا هذا و التي كانت دافعا كبيرا الى احترام هذا المخلوق الحساس العظيم .

الفصل الخامس

دراسة طرق صناعة و تقنية

الفسفساء

الجبصين

الرسم الجداري

فن الفسيفساء

تعريفه

أن لفظة فسيفساء مشتقة من الكلمة اليونانية *Muses* وهن الهات الينابيع و الإلهام الغنبي التسع (الحوري : ١٩٩٠ ؛ Darakjian n.d ؛ 1975 a - Yonah - Avi) وهن على الترتيب : *Clio* إلهة التاريخ ، *Euterpe* العازفة على الناي ، *Thalia* إلهة الكوميديا ، *Melpomene* إلهة المأساة ، *Terpsichore* إلهة الشعر القيثاري الغنائي و الرقص *Erato* إلهة شعر الحب *Polyhymnia* . إلهة الفن المحاكي المقلد ، *Urania* إلهة علم الفلك ، *Calliope* إلهة الشعر الملحمي النصيح (Hamlyn : 1963) . وكن مرافقات للإلهة بولو آله الموسيقى و الشعر الأخ التوأم للإلهة ارتيمس إلهة الصيد لذلك فإن فن الفسيفساء ظل مرتبطا بأرقى أنواع الفنون على الإطلاق .

تتكون الفسيفساء من مكعبات صغيرة الحجم ذات أحجام و أشكال و ألوان مختلفة متنوعة حسب المصادر المأخوذة منه ، وهذه المكعبات الصغيرة الحجم تسمى *Tesserae* وهي لفظة يونانية وتعني الجهات الأربع ، وهذه المكعبات تتكون عادة من الحجارة أو الرخام ، الصدف ، الزجاج ، الحصى أو قد تكون حجارة كريمة مثل الذهب و الفضة ، وكانت تستخدم الفسيفساء في تزيين أرضيات و جدران المباني المختلفة مثل القصور و الكنائس وغيرها فقد كانت تضيف على المكان جمالية و منظرا رائعا وتشعر الداخل إليه بعظمة المكان و روعته بغض النظر عن مدى كبر وحجم اللوحة الفسيفسائية (الحوري : ١٩٩٠ ؛ Darakjian n.d) .

لم يستطع أحد حتى الآن من تحديد أصل هذا الفن و تاريخه ، حيث يقول جينوفيلا *Gino Piva* بأن أصل هذا الفن من منطقة البحر الأبيض المتوسط كمصر وبلاد الأغريق و الرومان ، (حماد : ١٩٧٣) .

هنالك نوعان من أحجار الفسيفساء وهي كماليلي :

١. نوع معسمى ب *Opus tessellatum* وهي عبارة عن حجارة مربعة الشكل أو شبيهة مربعة كانت توضع على هيئة صفوف من أجل استعمالها في الرخارف الهندسية للأشكال المراد عملها ، (Kondoleon & Roussin - 1997) .

٢. نوع مسمى بـ *Opus vermiculatum* وهي عبارة عن قطع من الحجارة الصغيرة الحجم و المقطوعة بشكل غير مرتب (عشوائي) وكانت ترص إلى جانب بعضها البعض عن طريق إتباع طريقة منظمة من أجل عمل الأرضية وهذا النوع من الفسيفساء كان مستخدماً في صناعة الفسيفساء الراقية و التي يراد منها إبراز الأشكال بشكل أوضح. (Kondoleon & Roussin ; 1997).

كانت تسمى الفسيفساء في القرن الرابع الميلادي باسم *Pictum de musio* أو *Opus musivum* ، وفي الكلاسيكية اللاتينية تدعى *Opus tessellatum* المشتقة من الكلمة *Tessella* و التي تعني المكعبات الصغيرة ، أما اليونانيون فقد أطلقوا عليها اسم *Psephos* المشتقة من كلمة *Psephos* و التي تعني الحصى ، وتعد الفسيفساء الحصوية من أقدم أنواع الفسيفساء (الخوري : ١٩٩٠ ؛ Darakjian n d ؛ Avi - Yonah . 1975 : 1 . Michaelides).

بعض المدارس الفسيفسائية تنسب الفسيفساء الحصوية إلى الشرق الأقصى فهم أول من أنتجها ، لكن البعض الآخر يعتقد بأن اليونانيين هم أول من أنتجها ، فقد تم العثور على أرضيات فسيفسائية مصنوعة من الحصى ذات ألوان عدة وبأشكال هندسية وذات ترتيب عشوائي وتؤرخ هذه الأرضيات إلى القرن الثامن ق م ، وهذه البلدة كانت قد احتلت من قبل الإسكندر المقدوني. (Kondoleon & Roussin ; 1997).

غلب على هذا النوع من الفسيفساء اللونان الأبيض والأسود ، وكانت تحاط بإطار من الرصاص، (Dunbabin : 1979 ، Michaelides . 1992).

هنالك نوع من الفسيفساء التي كانت تسمى *Opus Sectile* وهي نوع من الفسيفساء التي كانت تصنع من الرخام بأحجام وأشكال مختلفة ، (Milburn . 1988).

تطور فن الفسيفساء عبر التاريخ

عرف الإنسان القديم (إنسان الكهوف) ومنذ حوالي ١٠,٠٠٠ - ٧٥٠٠ ق.م نوعاً من فن الفسيفساء، حيث أخذ باستعمال فن الترصيع *Tessellation* عن طريق استخدام قطع ملونه كانت توضع لترتيب بعض الأدوات مثل السكاكين و المتاجل و المكاشط العظمية التي كانت مائدة في تلك الفترة (*Avi - Yonah 1975* ، حماد : ١٩٧٣).

هناك نموذج من الفسيفساء عثر عليه في بلاد ما بين النهرين في قصر الوركاء (المعبد الاحمر) خلال الألف الرابع ق.م. حيث تم العثور نتيجة للحفر الأثري على بعض الأشكال المخروطية الطينية الشكل ذات ألوان متعددة كانت تستخدم لترتيب الجدران و الأعمدة، (الخوري : ١٩٩٠ ؛ *Darakjian n d* ؛ *Avi - Yonah : 1975* ، حماد : ١٩٧٣) وهذا النوع من الفسيفساء لم يكن معروفاً في بلاد ما بين النهرين باستثناء أروحية من الفسيفساء المعمدة ب *opus tessellatum* والتي تعود إلى القرن الثالث ق.م ، وتم التعرف على الفسيفساء في مدينة *Zeugma* المعروفة بمدينة بلقيس ، وهناك مثال آخر على فسيفساء بلاد ما بين النهرين في مدينة *Edessa* ، فسيفساء قصر الملك *Shapur I* الذي يعود تاريخه إلى ٢٦٠٠ ق.م ، زخارف هذه للفسيفساء كانت عبارة عن زخارف هندسية بالإضافة إلى صور راقصين وعازفين بالإضافة إلى مسطور شخصية لبعض شخصيات القصر (*Kondoleon & Roussin - 1997*)

هناك مثال آخر من أقدم أنواع للفسيفساء المكتشفة في مصر والتي ترجع بتاريخها إلى الملك زوسر من ملوك الأسرة الثالثة في مصر و التي حكمت من ٢٧٨٠ - ٢٦٨٠ ق.م فهي عبارة عن بلاطات من اللون الأزرق و التي استخدمت في ترتيب جدران الهرم المدرج في سقارة الذي كان عبارة عن قبر ، ومثل هذا النوع من الزخرفة لا يشبه إلى حد كبير فن الفسيفساء و لكن الغاية منه هي نفسها ألا وهي الغاية الجمالية و الزخرفية، (الخوري : ١٩٩٠ ، حماد : ١٩٧٣ ، *Darakjian n.d*) .

تم العثور على بعض القطع العاجية من بيت العاجيات للملك آحاب ملك إسرائيل والتي ترجع بتاريخها إلى القرن التاسع ق.م ، حيث كان يتم عمل حفر صغيرة الحجم على الأدوات العاجية ليتم بعد ذلك وضع الأحجار للصغيرة الملونة وهذا الأسلوب تمت تسميته بـ الترصيع *Tessellate* (الخوري : ١٩٩٠ ؛ *Avi - Yonah - 1975*).

هناك مرحلة انتقالية من الفسيفساء الحصوية إلى فسيفساء الحجارة المشددة، حيث تم استخدام الفسيفساء الطينية أو الفخارية و التي عثر عليها في منزل في *Morgantina* والتي يعود تاريخها إلى القرن الثالث ق.م (الخوري : ١٩٩٠).

تم التعرف على فجوة حضارية في تاريخ فن صناعة الفسيفساء بين العصر اليوناني القديم و العصر اليوناني الحديث و لعل السبب في قلة معلوماتنا عن الفسيفساء في تلك المرحلة يعود إلى قلة المعثورات الأثرية التي تؤرخ تلك الفترة لكن هناك أرضية فسيفسائية مصنوعة من الحصى تم العثور عليها في مدينة *Gordium* والتي يعود تاريخها إلى القرن الثامن ، المبلع ق.م ، وهذه المدينة تقع في آسيا و قام الإسكندر المقدوني باحتلالها وهذه القطعة الفسيفسائية تعتبر من أهم الاكتشافات لفتي تروندنا بمعلومات عن الفجوة الحضارية في تاريخ فن الفسيفساء (*Avi - Yonah : 1975*) .

من المتعارف عليه أن اليونانيين كان لهم الفضل الأكبر في تطور الفسيفساء سواء من حيث للصناعة أو المواد أو النوعية و الخزاف ، حيث تم استخدام الفسيفساء في تزيين أرضيات و جدران للقصور و المعابد في تلك الفترة بحيث أضفت روعة و جمالية إلى المكار ، حيث تم العثور على لقم أرضية فسيفسائية حصوية صنعها اليونانيون في مدينة *Olynthus* والتي دمرت على يد الإمبراطور فيليب الثاني والد الإسكندر المقدوني في عام ٣٤٨ ق.م ، وهذه الفسيفساء التي تم العثور عليها تشبه إلى حد كبير نوعية الفسيفساء اليونانية التي ترجع إلى القرن الرابع ق.م ، فهي عبارة عن أرضية فسيفسائية ذات خلفية سوداء اللون و الرسومات ظهرت بألوان مثل الأحمر و الأبيض و الأخضر و الأزرق ، (*Avi - Yonah : 1975*) .

خلال العصر الهلنستي تطورت تقنية صناعة الفسيفساء ، من فسيفساء حصوية إلى فسيفساء منتظمة الشكل و الحجم ، حيث نصب اهتمام الفنان على ألوان و إنتاج و استحداث أفضل المواد المستخدمة في تقنية إنتاج الفسيفساء بالإضافة إلى الاهتمام بالمواضيع و تنوعها ، (*Kondoleon & Roussin : 1997*) .

يعتبر العصر الهلنستي من العصور المزدهرة في صناعة الفسيفساء وخاصة مدينة *Delos* في القرن الثاني ق.م حيث تعتبر المركز الثاني في إنتاج الفسيفساء بعد مدينة *Pella* ويعتبر هذا العصر عصر التطور الاقتصادي و التجاري و الفني ، حيث كانت هناك علاقات تجارية بين إيطاليا و الشرق ، المركز الثالث في إنتاج الفسيفساء في

العصر الهلنستي كانت مدينة الإسكندرية في مصر ، حيث قام الإسكندر بتأسيس هذه المدينة بعد أن احتلها و سماها على اسمه كغيرها من المدن الكثيرة التي سميت على اسمه ، لكن للأسف هناك الشيء القليل من فسيفساء هذه المدينة باق ليذل على مدى روعتها و جمالها ، هناك لوحة فسيفسائية تسمى *Nilotic* نسبة إلى نهر النيل - سأتي على ذكرها بالتفصيل أثناء التحدث عن مواضيع الفسيفساء المركز الرابع في إنتاج الفسيفساء الهلنسية كانت مدينة بومبي *Pompeii* قرب مدينة نابلس *Naples* حيث تعتبر هذه المدينة من المدن الهلنسية البحتة سواء في إطارها المعماري أو الديني أو الفني ، حيث تم العثور على أرضيات فسيفسائية من أهمها تلك اللوحة الفسيفسائية التي تعبر عن حرب قامت بين الإسكندر المقدوني و داريوس الثالث الملك الفارسي ، و التي يرجع تاريخها إلى ٣٣٣ ق.م ، طريقة تقنية و صناعة الفسيفساء الهلنسية تعتبر نفسها بغض النظر عن المدن و مراكز صناعة الفسيفساء ، حيث كانت تصنع داخل مراكز العمل (الورشات) و من ثم تنقل إلى المكان المراد وضعها عليه بعد أن يتم تجهيز الأرضية بشكل جيد و قوي و من ثم إضافة الأطر الخارجية و التي غالبا ما تكون من الفسيفساء ذات الأشكال الهندسية التي كانت من أفضل الرخارف المستخدمة في تحديد الأرضية و تأطيرها . (بهنسي : ١٩٧١ ، *Avi Yonah . 1975 a*)

كان يعلب على الفسيفساء القديمة الأسلوب الهندي و النباتي الذي كان شائعا جدا في زحرفة الفسيفساء الحصوية أو الحجرية سواء كانت ملونة أو غير ملونة ، وشاعت الفسيفساء الهندسية و النباتية في بلاد اليونان ، (*Joyce : 1983*).

وفي عصر الإمبراطورية الرومانية (من القرن الأول إلى القرن الثالث الميلادي) انتشرت صناعة الفسيفساء بشكل كبير ولكن بالتدرج ، حيث بدأ في إيطاليا التي تعتبر مركز و قلب الإمبراطورية الرومانية و من ثم انتشر إلى مدن و مراكز تابعة إلى الإمبراطورية مثل أنطاكية في سوريا و الإسكندرية في مصر إلى أن وصل أسلوب صناعة الفسيفساء إلى إفريقيا و بريطانيا و ألمانيا (*Avi - Yonah : 1975 a*) .

تم التعرف على نوع من الفسيفساء الرومانية غير الملونة فقد كانت عبارة عن لونين الأبيض الذي كان يستخدم كخلفية للوحة الفسيفسائية والأسود الذي كان يسم رسم الأشكال والمواضيع و مثل هذا النوع من الفسيفساء تم العثور عليه في مدينة *Ostia* التي كانت تعتبر ميناء الإمبراطورية خلال القرن الأول الميلادي ، حيث تم العثور على

هذه اللوحات الفسيفسائية بداخل حمامات المدينة ، (*Dunbabin . 1981*) بداية مثل هذا الأسلوب من المعتقد أنها كانت في مدينة *Pompeii* قبل العام ٧٩ ميلادي . هذا بالإضافة إلى أن أغلب الفسيفساء الرومانية كانت ملونة ومتنوعة المواضيع و الأشكال و الأحجام . (*Avi - Yonah : 1975 a*) .

و استخدم البيزنطيون الفسيفساء في تزيين كنائسهم و بيوتهم و قصورهم ، حيث يعتبر الفن البيزنطي - الفن المسيحي إذا صح التعبير - يعود بجذوره إلى الفن اليوناني والروماني من حيث الأسلوب و طريقة للصناعة و العلية من إنتاج مثل هذا النوع من الفن غير أن المواضيع كانت جديدة و لا تشبه تلك التي رسمت على الفسيفساء اليونانية و الرومانية - سيتضح الأمر أثناء التطرق إلى مواضيع الفسيفساء في الصفحات اللاحقة - وكان للمدن الهلنستية والرومانية بلا شك الأثر الأكبر في الفن البيزنطي بالإضافة إلى التأثير الفارسي القادم من الإمبراطورية الفارسية التي كانت متاخمة للإمبراطورية الفارسية في إيران .

اعتمد الفن البيزنطي على إلغاء البعد الثالث الذي كان يقوم بخداع البصر و الناظر إلى اللوحات فقد استخدم بدلا من ذلك تدرج الألوان و تطويعها لتخدم العاية الفنية و هي تقوم مقام البعد الثالث ، واعتمد أسلوب تجريد الأشياء فقد خرجت اللوحات خالية من الحيوية لكن ما لبث هذا الأسلوب أن تغير وتم إنتاج الحيوية التي كانت لا بد منها خاصة في تلك اللوحات الفسيفسائية التي كانت تصور مواضيع من حياة السيد المسيح ، ثم ما لبثت الفسيفساء أن تطورت إلى الفسيفساء الزجاجية الرائعة التي كانت تستخدم لتزيين جدران الكنائس حيث أضيفت جمالية و روعة و عظمة إلى المكان المقدس الذي كان يعتبر بيت الله بالإضافة إلى استخدامها في رسم الكثير من المواضيع في حياة السيد المسيح بالإضافة إلى رسم الأباطرة و الإمبراطورات مثل كنيسة سانت فيناله في إيطاليا والتي تعتبر من أروع الكنائس التي ازدهرت خلال العصر البيزنطي بالإضافة إلى الكنائس الكثيرة التي وجدت في مابدا و التي تنوعت من حيث أسلوب البناء أو الأسلوب الفني و الزخرفي .

نتوزع زحارف الفسيفساء داخل الكنائس خلال القرن الرابع الميلادي على ثلاث مناطق تبعا للأهمية وهي على النحو التالي :

١. في الجزء الشرقي من الكنيسة ، وسط القبة الرئيسية كانت صورة مرسومة للسيد المسيح أو السيدة مريم العذراء .

٢. أسفل القبة تم رسم صور من حياة السيد المسيح مثل الميلاد البشارة (بشارة السيد المسيح) أو التجلي (تجلي السيد المسيح) أو عماده أو صلبه وقيامته.

٣. أسفل المنطقة الثانية كانت تمثل الأقواس والأعمدة حيث تم رسم صور للقديسين وكتاب الأناجيل أو الأباطرة والإمبراطورات ، (الخوري : ١٩٩٠)

وبذلك يلاحظ أن الفن البيزنطي كان متأثراً وبشكل كبير بحياة السيد المسيح و ذلك من خلال المواضيع التي تم تمثيلها داخل الكنائس .

تم العثور في شبه جزيرة سيباء بمنطقة تل الشيخ زبيد ، والتي تقع بين رفح والعريش على أرضية فسيفسائية مصنوعة من الاحجار الملونة ، وتبلغ مساحتها حوالي ١٥ متراً وهي ترجع إلى القرن الرابع الميلادي ، (حماد : ١٩٧٣) .

في العصر الإسلامي تم استخدام الفن الفسيفسائي في زخرفة أرضيات المباني المدنية أو الدينية مثل فسيفساء الجامع الأموي في دمشق و التي ترجع إلى عهد الوليد بن عبد الملك، و فسيفساء قبة الصخرة المشرفة و التي تم بناؤها أيام عبد الملك بن مروان ، وهذا المثلان يمثلان نوعاً من الفسيفساء الإسلامية التي تم استخدامها داخل المساجد حيث حرم الإسلام التصوير لذلك خرجت هذه اللوحات جامدة بعيدة عن الحيوية ، هذا بالإضافة إلى استخدام فن الفسيفساء في تزيين أرضيات القصور الإسلامية مثل قصر عمرة في البادية الأردنية الذي يرجع تاريخ بنائه إلى أيام الوليد الأول عام ٧١١ ميلادي وقصر هشام بقرب أريحا في فلسطين الذي يعود إلى الخليفة هشام بن عبد الملك ٧٤٢ ميلادي ، ويعتبر هذا القصر من أهم القصور الإسلامية على الإطلاق وذلك كونه يحتوي على أكبر الأرضيات الفسيفسائية حجماً ومساحة إذ تقدر مساحة الأرضيات ب ١٨,٠٠٠ متراً مربعاً واحتوت على زخارف هندسية و نباتية ، ولكن الشيء الملفت للنظر هو العثور على لوحة فسيفسائية داخل قاعة الحمام الخاصة بالخليفة أطلق عليها اسم شجرة الحياة و ذلك لاحتوائها على رسم لأسد يفترس غزالاً ، ومن الجهة الأخرى لشجرة

الدرج غزالا يربحان بكل طمأنينة ، وهذا لأسلوب هو الأول في تاريخ الفن الإسلامي لتصوير المخلوقات التي كانت و لازالت محرمة حتى الآن .

أن أقدم أرضية فسيفسائية في الأردن تعود إلى نهاية القرن الأول ق م في قصر مكاور قرب مادبا ، حيث تم العثور داخل غرفة الملابس *Apodyterium* في حمامات القصر على أرضية فسيفسائية (Darajian n.d) .

تطور زخارف الفسيفساء ومواضيعها

من أقدم أنواع الفسيفساء هي الحصوية التي كانت بسيطة من حيث الأسلوب و الزخارف و تتكون من أشكال هندسية تتألف من مربعات و مستطيلات و دوائر مثال ذلك الفسيفساء التي عثر عليها في مدينة *Gordium* التي ترجع إلى القرن الثامن ق.م و فسيفساء في مدينة *Olynthus* التي ترجع إلى القرن الرابع ق.م ، وأغلب المواضيع التي كان يتم معالجتها على مثل هذا النوع من الفسيفساء كانت بسيطة و خالية من التكليف و محدودة الألوان و قد يكون السبب إلى قلة الحصى الملونة و إن كان يتم رسم أشكال فقد كانت بسيطة و غير دقيقة (بالشكل الصحيح) .

خلال العصر اليوناني كانت أغلب المواضيع التي كان يتم استخدامها في الرسم أغلبها ذات طابع أسطوري *Mythology* حيث كان يتم تصوير الآلهات و الأبطال الأسطوريين في مواضيع مختلفة متعلقة بأساطيرهم ، فشاهد الكثير من المعارك التي كانت تدور بين الآلهات و الأمازونات و مشاهد الصيد البطولية المتعلقة ببعض الإلهة حيث تم العثور في مدينة *Pella* على فسيفساء هلنستية تمثل الصراع بين اليونانيين و الأمازونات ، و في مدينة *Delos* تم العثور على فسيفساء تمثل إلهة دايونيسسيوس إله الحمرة راكبا على فهد و إلى جانبه الإله كيوبيد إله الحب راكبا على الدلافين المرافقة له ، وفي مدينة الإسكندرية تم العثور على فسيفساء أرضية جميلة جدا سميت بأسم *Nilotic* نسبة إلى نهر النيل و تؤرخ هذه اللوحة إلى ٨٠ ق.م حيث تم تصوير نهر النيل بكامله و واديه كذلك ، أبدأ الفنان في البيوت اليونانية و السفن في ميناء الإسكندرية و أنتهى بالسودان ، حيث تم تصوير نهر النيل في فترة العطء و الحيز و القوارب و الأشخاص و التجار بالإضافة إلى طائر المصري المقدس ، وفي الجزء الأسفل من اللوحة و الذي

يصور السودان تم تصوير الأشخاص ذوي البشرة السوداء الذين يقسمون الحيوانات المفترسة، من المواضيع التي تم تصويرها في الفسيفساء الهلنستية مثل حفلات الموسيقى والرقص، ومشاهد المعارك والحروب ومن أهمها تلك المعركة التي حدثت بين الإسكندر المقدوني وداريوس الثالث الملك الفارسي سنة ٣٣٣ ق.م، (*Avi-Yonah : 1975 a*) .

في الفترة الرومانية يمكن تقسيم الفسيفساء من حيث مواضيعها إلى قسمين تبعاً لتاريخها:

١. فترة القرن الأول ق.م حيث ما زالت الفسيفساء متأثرة وبشكل كبير بالفن اليوناني حيث كثر رسم الأشكال النباتية والهندسية ، (*Parrish . 1989*) .

٢. فترة للقرن الثاني ق.م كانت المواضيع التي تم تصويرها في الفسيفساء الرومانية مستوحاة من الأساطير والحياة العامة فقد تم تصوير الحفلات والراقصات والعازفين ومشاهد الصيد ، حيث فضل الرومانيون استخدام الفسيفساء غصير الملونه حيث كان الرسم يتم على خلفية بيضاء والرسم باللون الأبيض ، و الفسيفساء الرومانية كانت تتبع أسلوب البعد الثالث كان يتم خداع البصر حيث تم استخدام الألوان والظلال والحداد البصري من خلال استخدام الإطارات الهندسية والنباتية التي كانت تحيط باللوح الفسيفسائي فقد عمد الفنان إلى استخدام الأشكال النباتية بكثرة في الأرضيات الفسيفسائية كأوراق الكرمة والاكاثوس والورود وزهرة الرمان وهذه النباتات كانت بمثابة الأطر التي كان يتم رسم الأشخاص والحيوانات بداخلها وامتاز الرومان بهذا الأسلوب ومن بعدهم البيزنطيون (الخوري : ١٩٩٠) .

في الفترة الواقعة بين نهاية الإمبراطورية الرومانية وبداية الفترة البيزنطية حدثت تغيرات كبيرة في أسلوب زخرفة الفسيفساء والوانها ومواضيعها حيث استعمل الفنان الزخارف الهندسية بكثرة والبعد عن الطبيعة ، وعلى لأخص اللغائف الحزوبية والكرمة وأوراق الاكانثوس، (*Dauphin : 1987*) .

وفي بداية المسيحية - ظهر الفن المسيحي في بيئة وثنية مصطهدة متأثراً بسالف الكلاسيكي اليوناني - الروماني ، لذلك كان الفن تلميحياً إيحائياً غير صريح فقد عمد الفن في تلك الفترة إلى رسم السيد المسيح برموز وصور المرحلة تدل عليه بطريقة

غير مباشرة مثل الحمل ، السمكة ، الحروف ، الطاووس ، العنب و الصليب والأحرف المرسومة *Monograms* (الخوري : ١٩٩٠) ، وقد يكون للسبب في ذلك الاضطهاد الذي كان يلاقيه المسيحي في تلك الفترة من قبل اليهود وأباطرة قرومان الذين ما زالوا تابعين للطريقة الرومانية في الحياة المدنية والدينية وإصرارهم على استخدام الأشكال الهندسية والنباتية و الإنسانية (*Avi Yonah : 1975 a*) ، لكن هذا الأسلوب تعبير بعد اعتراف قسطنطين بالمسيحية ونقل العاصمة إلى بيزنطة فقد أخذ الفنان حريته في تصوير الأشياء وعلى الأخص تصوير السيد المسيح و السيدة مريم العذراء و كتاب الأنجيل و القديسين.

وحلال القرن الرابع ، الخامس الميلادي امتازت المسيحية بالانتقال وتعدد الألوان بالإضافة إلى المواضيع الكثيرة التي تم تطويعها و تجسيدها داخل اللوحات المسيحية ، فقد تنوعت المواضيع الرومانية التي ظل تأثيرها ماثلاً في بعض اللوحات المسيحية العائدة إلى هذا العصر مثل لفيفساء التي تم اكتشافها في مدينة مادبا في الأردن ، حيث ظهرت لوحة فسيفسائية في ردهة هيبوليتس وظهرت فيها الآلهة أفروديت الجالسة على العرش بالقرب من لدونيس بالإضافة إلى الهة كيوبيد اله الحب مع الهات النعم الثلاث المرافقات للآلهة أفروديت كذلك تم اتباع أسلوب التشخيص و التجسيد وهو عبارة عن أسلوب فني يتم من خلاله تصوير الأشياء المعنوية المحسوسة و ليس الملموسة سواء كان إنساناً أم ذكراً ومثال ذلك لوحة المدن الثلاث التي تم اكتشافها في مدينة مادبا في ردهة هيبوليتس ، حيث تم تصوير ثلاث مدن وهم مادبا ، روما ، و غريغوريا على هيئة الآلهة تايكي الجالسة على العرش ، وهناك لوحة أخرى مثل هذا النوع من حيث الأسلوب وكانت تمثل الفصول الأربعة على هيئة الآلهة تايكي و غيرها من اللوحات العديدة في مثل هذا الأسلوب ، ومن المواضيع الأخرى التي تم استخدامها في اللوحات المسيحية رسم الأشخاص مثل القديسين و المقبرعين في بناء كنيسة ما أو الملوك و الملكات و الأشخاص ذوي النفوذ ، هذا بالإضافة إلى المواضيع المختلفة و القصص المتعلقة بحياة السيد المسيح .

في القرن السادس الميلادي بدأ الفن البيزنطي بأحد طابعاً مميزاً حيث تم رسم المباني بمقاييس رسم صغيرة جداً، مثل صور المدن في كنيسة القديس اسطفان في أم الرصاص.

ازدهرت الفسيفساء في أنحاء كثيرة من العالم القديم آنذاك ففي قبرص حيث تم العثور على أرسيات فسيفسائية في غاية الروعة و الجمال و الإتقان من حيث الأسلوب في تنفيذها أو في مواضيعها حيث غلبت عليها الرخارف الهندسية و الطيور و الأسماك و حيوانات مختلفة و متنوعة ومحورة و من المعتقد بأنها قد ترمز الى شيء معين (Michaelides 1989).

فالغناص للمسيحي كان يعتمد على التصوير و الصور التي كانت تحوى كثيراً من الرمزية، ومثل هذه التصاوير الرمزية تم استقصالها من الكتاب المقدس و أسفاره ، فالغناص كان يعتقد بأنه يقوم بأحياء تعاليم الدين المسيحي عن طريق رسم مثل هذه التصاوير التي قد تكون تمثل حياة السيد المسيح و تلاميذه ، ولكون هذه اللوحات و التصاوير كانت تمثل بشكل مبسط فقد خرجت هذه اللوحات شكل تجريدي ، (حرفان ، ١٩٩٦).

ثم أتت فترة حرب الأيقونات ٧٢٦ - ٨٤٢ م ، التي حرمت و منعت تصوير الأشخاص و الحيوانات داخل الكنائس و القصور و المباني ووضع مكانها أسطح فسفسائية خالية من الصور أو الكتابات (Avi-Yonah · 1975 a) ، ومثل هذا النوع من الدمار يظهر واضحاً في الأرضيات الفسفسائية التي تم اكتشافها في منطقة صياغة بالأردن و أم الرصاص.

بدأت هذه المشكلة على يد الإمبراطور نيو الثالث عام ٧٢٦ م حيث أمر بإزالة أيقونة السيد المسيح الموجودة فوق النواية البرونزية لقصر الإمبراطور ، و السبب في ذلك اعتقاده بأن الحاح الذي كان يحمل معه صورة أو تمثالا للسيد المسيح قد يكون له الأثر الأكبر في تقوية عبادة الصور ، (عارف : ١٩٧٢ ، بهنسي : ١٩٧١) ، ويعتقد بأن هذا الإمبراطور الذي يعود أصله إلى إقليم لیسوريا عند حبال طوروس كان متأثراً بالعالم الإسلامي ، حيث يعتقد الباحثون و منهم J.W. Crowfoot في كتابه *Early Churches of Palestine* بأن حركة الأيقونات تعود إلى الخليفة عمر بن عبد العزيز (Crowfoot 1941).

أول المعترضين على هذه الحركة هم أتباع بولص و الذين سمو باسم "جماعة البوليصين" وفي المقابل نشأت جماعة الأباطرة الاصورين الذين ساندتهم في ذلك الجيش والذين كان يطلق عليهم اسم محطمي الصور وما هم الا مصلحون دينيون ، (عارف : ١٩٧٢) وصلت أزمة حركة الأيقونات أوجها في عهد قسطنطين الخامس ٧٤١ - ٧٧٥ م أبين ليو الذي خلف أياه في الحكم الذي قام بعقد مجمع ديني صد الأيقونات ولكن الأيقونات أعيدت في عام ٧٨٤م على يد الإمبراطور ليو الرابع، وهذا النزاع كان له الأثر الأكبر في النزاع الذي حدث بين الكنيستين الشرقية والغربية .

ثم بدأت الفترة الثانية من حركة الأيقونات على يد ليو الخامس عام ٨١٣ م حتى مجيء الإمبراطور ثيوفيلس عام ٨٣٩م اللاأيقوني الذي كان معجبا جدا بالفن الإسلامي حيث أمر بتدمير جميع الصور سواء كانت للسيد المسيح أو للقديسين ولكن بعد موته علم ٨٤٣م دعت الإمبراطورة ثيودورا لإعادة احترام الأيقونات ، و انتهت بذلك فترة حسب الأيقونات التي عمت أرجاء الإمبراطورية البيزنطية كلها ، (الخوري : ١٩٩٠ ، بهنسي : ١٩٧١) .

كان الفن المسيحي بشكل عام متميزا من حيث الأسلوب فقد قام على إلغاء البعد الثالث من اللوحات الفسيفسائية والتجريد و عدم الخداع ، متأثرا بالفن اليوناني بشكل كبير من حيث الرهابية والعظمة والثرف ، وظهرت في هذا العصر الفسيفساء الزجاجية التي كانت تزين الجدران وعلى الأخص جدران الكنائس حيث أضفت قدسية و رهبة كبيرة إلى المكان من خلال الألوان المستخدمة بها ، وكان متميزا كذلك من خلال المواضيع المستخدمة في الرسم فقد كانت متنوعة أغلبها ممثل لحياة السيد المسيح وقصص عن ميلاده و صلبه وقيامته، وصور للقديسين و المتبرعين بالإضافة إلى الأشكال الحيوانية والنباتية والهندسية.

فكان الفن المسيحي يجمع في أصوله الزخرفية بين الفن الروماني الكلاسيكي المنبعذ من قبل فنانين عرب متأثرين الكلاسيكية ، وبين الفن الشرقي البحت وبالرغم من قوة المؤثرات الخارجية إلا أن الفنان الشرقي احتفظ بشخصيته و أسلوبه الشرقي السدي انعكس على فنه ، فقد حصل هناك مثل الدمج بين هذين الفنين مثل استخدام الفنان الشرقي أسلوب البعد الثالث الذي يجعل اللوحات تبدو وكأنها مجسدة .

كان الفن في العصر الإسلامي متقيداً جداً بالعالم الإسلامي النحت التي كانت تحرم التصوير داخل بيوت الصلاة لذلك خرجت أغلب الزخارف بأشكال هندسية و نباتية، و لكن سرعان ما أخذ الفن بالتطور و هذا يظهر جلياً في الرسومات الجدارية لقصر عمرة التي كانت تصور صوراً لأشخاص مثل الخليفة و الرياضيين و مشاهد الصيد المتنوعة و صور النساء عاريات يقمن بالامتنعام ، ومثل هذا الرسم كان غير مأثوف في الفن الإسلامي المبكر ، هنالك مثال آخر على تطور الفن الإسلامي في الأرضيات العسيفسائية في قصر هشام بأريحا حيث ظهرت لوحة فسيفسائية تصور أسداً يقوم بافتراس غزالاً و من الجهة الأخرى من الشجرة هنالك غزالان يرعيان بهدوء ، بالإضافة إلى التماثيل الجبسية التي تم العثور عليها في القصر نفسه تمثل حادسات و جوارى القصر بالإضافة إلى تماثيل الرياضيين و الحيوانات و تماثيل للخليفة هشام وتحت قدميه أسدان .

نلاحظ إن الفن الإسلامي تطور من جمود رسم الأشكال النباتية و الهندسية إلى رسم الأشكال الحيوانية و الإنسانية سواء كان ذلك في العسيفساء لم الجبصين ، الرسم الجداري (الفريسكو) ، الارابيسك و هو الرقش على الخشب .

ويمكن تلخيص مواضيع العسيفساء إلى :

١. المواضيع الأسطورية

إن أهم ما يميز الحضارات القديمة هو وجود ما يعرف باسم الميثولوجيا أو علم الأساطير فكل حضارة كان لها أساطيرها و آلهتها الخاصة بها ، وهذا الأساطير كان لها تأثير كبير في العسيفساء فقد تم العثور في مدينة مادبا على العديد من اللوحات ذات للمواضيع الأسطورية مثل : الرافضة، لوحة لخيولس أو أخيل (بطل ملحمة الإلياذة) و آلهة البحر الموجودة في كنيسة الرسل ، وغيرها الكثير ، (غيشان : ١٩٧٨) .

٢. التشخيص

إن أسلوب التشخيص كان سائداً في الفن الهلنستي ومن بعده الفن البيزنطي حيث كان يتم رسم أشخاص كاملة أو نصية (Bust) والتي ترمز إلى أشياء معينة حيث تم تشخيص الأرض على أنها امرأة تحمل في رداءها الفواكه و الخضار وهي إلى حد كبير شبة الإله جيا اليونانية آلهة الأرض ، كذلك تم رسم العصور و تشخيصها على أنها وجوه

إنسانية وعلى الأخص نساء فقد تم تخصيص فصل لثناء على أنه امرأة وجهها قاسي يدل على قسوة فصل الشتاء و برودته ، وهكذا بقية الفصول الأخرى ، أما بالنسبة الى الربيع و الأنهار فقد تم تخصيصها كذلك ، (غيشان : ١٩٧٨) .

٣. أدوات

فقد تم رسم بعض الأدوات التي كس الإنسان البيزنطي يستخدمها في حياته اليومية مثل أدوات الحصاد و قطف للعب و عصره وغيرها.

٤. مناظر من الحياة اليومية

مثل قطاف للعب و الاحتفالات بعصره والصيد و الرعي.

٥. الصور الشخصية

اعتمد الفن على تكريم الأشخاص وذلك عن طريق رسمهم لذا نرى العديد من الصور التي ظهرت على الأرضيات الفيفسائية التي تصور أشخاصا ربما كانوا ذوي مكانة مرموقة في المجتمع آنذاك و قد يكونون مصسين ومثال على هذه الصور : صورة الكاهن يوحنا، صورة سورج وماري و اونيوس، وغيرها من الصور،(غيشان : ١٩٧٨).

٦. الحيوانات المختلفة

فقد تم تصوير ماطر الصيد لحيوانات متنوعة مثل الأسد و الغزال ، وتم كذلك رسم حيوانات اخرى لها دلالة و رموز مسيحية بحتة مثل الحمل و السمكة و الحروف ، و مثل هذه الحيوانات تم رسمها أيام الفترة المسيحية الأولى حيث كان الأسلوب المتبع في الرسم هو الأسلوب الرمزي ، (غيشان : ١٩٧٨) .

أساليب تنفيذ الفسيفساء

تقسم الفسيفساء الى :

• فسيفساء أرضية .

• فسيفساء جدارية .

الفسيفساء الأرضية أكثر شيوعاً من الفسيفساء الجدارية ويعود ذلك الى أن المواد التي تصنع منها الفسيفساء الأرضية عبارة عن حجارة أو رحام أو مواد صلبة لا تتلف بسهولة عكس الفسيفساء الجدارية التي يعطب عليها الزجاج المعشق والتكسر والتشطيب إضافة الى ذلك أنها لا تتحمل عوامل الطقس فتؤثر عليها سلباً لذلك كان استعمال الفسيفساء الأرضية أكثر شيوعاً من الفسيفساء الجدارية ، لكن الفسيفساء الجدارية و التي تكون عادة من الزجاج تكون متنوعة الألوان و الأحجام لذلك كان استعمالها في تزيين جدران الكنائس في الفترة المسيحية وعلى الأخص في فترة جوستينيان التي تعود الى القرن السادس الميلادي ولستمرت حتى يومنا هذا ، (Rice : 1935) .

ولكون الفسيفساء كانت و لازالت من أهم عناصر الزخرفة التي تستخدم في تزيين المباني الدينية و المدنية كان لابد من وجود جماعات و مدارس متخصصة في صناعة هذا الفن و اختباره.

فالجماعات المتخصصة في عمل الفسيفساء تقسم الى أربعة أقسام هي :

١. جماعة اقتصت في تقطيع الحجارة واختيار أنواعها و ألوانها .
٢. جماعة متخصصة في تجهيز الأرضيات و تسمية السطح و تشذيبها من أجل إعداد الأرض من أجل تنفيذ الرسم عليها .
٣. جماعة مهتمة بالرسم ووضع الخطوط للعريضة من أجل البدء بالعمل .
٤. جماعة متخصصة بوضع الحجارة و رصفها الى جانب بعضها البعض و بالتالي يتم إنجاز العمل .

قام ديوسلشن *Dioceltion* المتوفى سنة ٣١٣م بتصميم العمل الفسيفسائي الى فرق مكونة من كبار الفنانين ، والعنان يكون ذا مهارة عالية في الرسم و تصنيع الفسيفساء، و تصميم اللوحة *Pictor - Imeginarius* ثم يليه موزع اللوحة - *Pictor* *Parietarius* ثم يأتي للمراقب التنفيذي *Structor* أو *Calcisocto* ثم المنفذ الفني *Masearius* الذي يعمل على تحضير طبقة الطين ، (الطرشلان ، ١٩٨٩)

بالنسبة الى الفسيفساء الجدارية فقد شاع استعمالها في الفترة البيزنطية و على الأخص خلال العصريين السادس و السابع. أقدم لوحة جدارية تم العثور عليها في مدينة بومبي *Pompei* التي تعود الى القرن الثالث الميلادي.

في القرن الخامس شاع استعمال الفسيفساء الجدارية في تزيين جدران الكنائس التي تعود الى تلك الفترة ، ولقد أبدع فنان تلك الفترة في صناعة الفسيفساء الجدارية .

ونظرا لكون الزجاج الأكثر تنوعا في الألوان فلما كان تلك الفترة أبدع في إحراج لوحاته بشكل مبهر رائع الجمال و من الألوان المستخدمة بكثرة اللونان الذهبي و الأحمر القرمزي اللذان كانا يعطيان للوحة فخامة و عظمة منسجمة مع عظمة المكان الموجودة فيه، ومع موضوع اللوحة الذي يمثل السيد المسيح أو السيدة العذراء أو الأباطرة و الملكات (*Avi-Yonah · 1975 a*) .

أثناء فترة حرب الأيقونات تم تحريب الكثير من الفسيفساء الجدارية وذلك كونهما تحتوي على الكثير من الصور، لذلك كان من الصعب السيطرة عليها أثناء ترميمها و صيانتها وذلك لأنها هُتكت أجزاء كبيرة من قطعها الزجاجية و بالتالي الى ضياع الشكل الأساسي الذي كان مشكلا قبل الدمار (*Andeescu : 1977*) .

المواد المستخدمة في صنع الفسيفساء

تقسم المواد المستخدمة في صناعة الفسيفساء الى نوعين :

• مواد فسيفسائية صناعية *Artificial Materials*

• مواد فسيفسائية طبيعية *Natural Materials* ومنها :

١. الحجارة

وهي الأكثر شيوعاً وذلك لصلابتها وقوة تحملها لعوامل الطبيعة ، ومن أكثر الحجارة استخداماً هي الحجارة الجيرية القاسية *Hard Limestone* والتي تمتاز بصلابتها وتنوع ألوانها الطبيعية الأبيض ، الأحمر ، البرتقالي ، الأسود ، الأخضر والأزرق ، وتقسّم إلى الأحجام التالية :

- حجارة كبيرة الحجم يتراوح طول ضلعها ما بين ٢-٣ سم .
- حجارة متوسطة الحجم يتراوح طول ضلعها ما بين ١-٢ سم .
- حجارة صغيرة الحجم وهي رقيقة جداً واستعمالاتها كثيرة لكونها صغيرة فهي تستخدم في تكوين الأشكال الصغيرة الحجم مثل الوجوه والأجزاء التي تتطلب دقة كبيرة، (الطرشان ١٩٨٩ ، خوري ١٩٩٠)

١. الزجاج

شاع استخدام الزجاج خلال الفترة الهلنستية واستمر حتى القرن الأول قبل الميلاد حيث كان يستخدم في الأرضيات الفسيفسائية لكن خلال الفترة البيزنطية شاع استخدام الزجاج في صنع الفسيفساء الجدارية ذات الألوان الزاهية وعلى الأخص اللون الذهبي .

٣. مواد أخرى

منها الأحجار الكريمة كالزمرد والخرز والفيروز والعقيق ، وهي ذات اللون الأخضر وزرقاء وذهبية بدرجاتها ، وهي ذات أحجام متفاوتة .

هنالك الصدف ذو الجواف المشدبة شاع استخدامه ، والصلصال والسيراميك الملون وغير الملون ، (الطرشان ١٩٨٩) .

صناعة الفسيفساء وتقنياتها

في البداية كانت تقنية صناعة الفسيفساء تعتمد على الحصى فقد ظهر في القرنين الخامس و الرابع ق.م أرضيات فسيفسائية حصوية ، لكن ما لبث أن تغير هذا الأسلوب في القرن الثالث ق.م فقد ابتدع الفنان تقطيع الحجارة الجيرية إلى حجارة مكعبة الشكل أو مستطيلة (حوري ١٩٩٠).

قام المهندس الروماني فيترافيس *Vitruvius* الذي عاش في عصر الإمبراطور أغسطس *Augustus* (٢٧ ق.م - ١٤ م) بوضع الطريقة العلمية لصناعة الفسيفساء وتجهيز المكان المراد تنفيذها فيه من أول خطوة إلى النهاية،(خوري ١٩٩٠: Avi - Yonah 1975 a).

فقد كانت تعتمد الطريقة على تأسيس ثلاث طبقات :

- الأولى كانت طبقة كبيرة و عميقة مكونة من الدبش و الحجارة كبيرة الحجم.
- الثانية كانت طبقة من الأسمنت المخلوط بقطع من الحجر.
- الثالثة طبقة رقيقة من الأسمنت المخلوط بالآجر الناعم بحيث تشكل هذه الطبقة الطبقة الأخيرة من أجل غرز حجارة الفسيفساء الصغيرة فيها من أجل تشكيل الشكل المطلوب،(Avi - Yonah :1975 a) وهذه الطريقة نفسها تتبع مع صناعة الفسيفساء الجدارية.

الطريقة المتبعة في تقنية الفسيفساء في الفترة الهلنستية كانت عبارة عن عمل طبقة تأسيسية من الحجارة الكبيرة المسماة *Tessellae* أو الرخام ونظرا لمتانة هذه الطبقة فقد تم المحافظة على العديد من الأرضيات الفسيفسائية التي تعود إلى هذا العصر وحتى يومنا هذا ، ثم يتم عمل طبقة ثانية من الحجارة المخلوطة بالصلصال مع الملاط بعد ذلك يتم غرس القطع الفسيفسائية في هذه الطبقة .

أهم ما كان يميز الفسيفساء الهلنستية هي مدى براعة الفنان في صنع الأرضيات الفسيفسائية التي كانت تحوي على رسومات غاية في الروعة و الإتقان متمثلة في

الرسومات النباتية و الهندسية وبعض الأشكال الحيوانية ذات الألوان الباردة و المتنوعة
(Kondoleon : 1987) .

هناك عدة طرق متبعة في تقنية الصيفساء هما :

١. الطريقة المباشرة .

٢. الطريقة غير المباشرة .

٣. الطريقة العكسية المزدوجة .

الطريقة المباشرة تعتمد خطوات رئيسية في تقنية الصيفساء التي يتم وضعها من قبل مصمم اللوحة *Pictor - Imaginarius* حيث يبدأ العمل في عملية رصف القطع الصيفسائية فوق طبقة القفاز اللينة والطرية التي تسهل رصف القطع الى جانب بعضها البعض وهذه الطريقة تأخذ وقتا وجهدا كبيرين من أجل إنجاز لوحة صيفسائية ، بعد ذلك يتم تسوية السطح ليصبح مسطحاً مستوياً ، لهذه الطريقة بعض النقاط التي لا يمكن اعتبارها سينات وهي :

• بطء في العمل .

• تحتاج الى أمهر الفنانين من أجل القيام بهذه الطريقة وعلى الأخص في المناطق التي تحتاج الى استخدام قطع صغيرة الحجم مثل تمثيل الوجوه والتفاصيل التي تحتاج الى دقة . (غيثان : ١٩٧٨ ؛ 1993 : Farneti) .

الأرضية الصيفسائية كانت توضع فوق ثلاث طبقات تأسيسية من حجارة كبيرة الحجم نواتها بضمعة سنيمترات من الملاط المصنوع من الحجر الجيري و الرماد و تراب الفخار أو الصلصال ومن ثم يتم عمل الطبقة الأخيرة المكونة من طبقة بتروك سمكها بين ٢-٤ سم من الملاط المصنوع من الحجر الجيري الأملس و من ثم يتم تثبيت القطع الصيفسائية ، وطريقة التصنيع هذه تتطلب للكثير من الأيدي العاملة بالإضافة إلى الصدع الماهرة من أجل تحضير القطع الصيفسائية و قصها ومن ثم تثبيتها على الأرضية المراد عمل الشكل المطلوب عليها و اتباع تدرج الألوان في رسم الشكل المطلوب (Kondoleon & Roussin : 1997 ; Neal : 1981) .

أما الطريقة غير المباشرة فقد كانت تتم باستخدام ورق أو قماش مرسوم عليه الشكل المراد إنجازه ، وبعد أن يوضع الصمغ أو المادة اللاصقة بشكل عكسي على القفصاة الطرية بعد أن يتم غرس القطع الفسيفسائية فيها ، وبعد أن يجف كال يزال القماش أو الورق عن الرسم ، ويتم معالجته و تنظيفه من أي بقايا المادة الصمعية . ومقارنة مع الطريقة المباشرة فإن هذه الطريقة أسرع وأسهل .

أما الطريقة العكسية المزروجة ، فهي تناسب الفسيفساء الجدارية على وجه خاص وتم استخدام هذا الأسلوب في فسيفساء مدينة رافا الإيطالية من أجل عمل نسخ للفسيفساء القديمة الأثرية.

تعتمد هذه الطريقة على وضع القطع الفسيفسائية داخل أرضية تحضيرية مكونة من رمل رطب أو صلصال مخلوط بالحجر الجيري المطحون الذي كان يرش فوق سطح حشوي وبعد ذلك يتم غرس القطع الفسيفسائية متبعين نمطاً معيناً في الرسم باستخدام الألوان المختلفة التي تظهر الرسم بشكل أوضح في حال الانتهاء من غرس القطع المشكلة للرسم يتم إضافة محلول مكون من ماء وصمغ فوق الرسم والغاية منه المحافظة على القطع الفسيفسائية ، بعد أن تجف يتم نقل هذه اللوحة من ورشة العمل لنقل إلى الموقع المراد تثبيتها فيه والتثبيت هنا يتم بالطريقة غير المباشرة - التي سبق أن شرحت - (Farneti : 1993).

تقنية الفسيفساء الجدارية لا تختلف كثيراً عن طريقة تقنية الفسيفساء الأرضية ولكنها تحتاج إلى مهارة أكثر وذلك لكون الزجاج سهل التكسر ليس كالحجارة التي تتحمل أكثر (Michaelides : 1992) .

مدارس الفسيفساء

طرا لكون الفسيفساء من أكثر الفنون الحرفية انتشاراً في العالم القديم أو الحديث فكان لابد من وجود مدارس و مشاغل تساعد في انتشار هذا النوع من الفنون الذي كان في مرحلة من مراحل انتشاره للفن الأحمل و الأكمل في تزيين القصور و الكنائس و غيرها من المنشآت التراثية .

من أشهر المدارس الفسيفسائية التي ساهمت في انتشار هذا الفن في بلاد الشام هي:

• أنطاكية

ازدهرت مدينة أنطاكية خلال العصر الروماني و البيزنطي حيث تم الكشف عن العديد من الأرضيات الفسيفسائية التي تعود إلى هذين العصرين .

وتعتبر فسيفساء مدينة أنطاكية من أكبر المدارس الفسيفسائية التي ساهمت في انتشار هذا الفن ، وتميزت هذه المدرسة ببراعتها في التصوير و على الأخص تصوير المواضيع ذات الطابع الأسطوري المتأثرة إلى حد كبير بالفن الإغريقي و مواضيعه ، بالإضافة إلى تصوير الحيوانات التي كانت ذات طابع عدائي فطري فيما بينها مثل الدب والحمل في نفس الصورة .

أما في العصر البيزنطي فقد ازدهرت هذه المدينة و ازدهرت مواضيعها كذلك فقد تنوعت ما بين الزخارف الهندسية و النباتية بالإضافة إلى استخدام أسلوب التشخيص بكثرة في المجسمات الدينية مثل للكنائس ، التي كثر بناؤها في هذه الفترة (الطرشان : ١٩٨٩ ، a : 1975 Avi-Yonah) .

• فلسطين

تمثل الأرض المقدسة لدى الديانات المختلفة (اليهودية و المسيحية و الإسلامية) فقد ازدهرت هذه المدينة بشكل كبير في إنتاج الفسيفساء التي كانت تعتبر الزخرفة هي الأهم في الكنائس و المساجد و الكنائس اليهودية ، فقد اتبع أسلوب الزخرفة الهندسية و النباتية بكثرة في زخرفة المساجد و ذلك لكون الإسلام قام بتحريم التصوير داخل الأماكن

المقدسة و اتبع كذلك أسلوب التشخيص و التعبير عن بعض المواضيع باستدام الصور ذات الطابع الأسطوري المثلوجي المتأثر بالفن الروماني و اليوناني بأسلوب محور.

فقد تم العثور على عدد من الأرصيات الفسيفسائية في أنحاء مختلفة من فلسطين مثل غزة و بيسار و بيت الف ، (*Avi - Yonah : 1975 a ; Dauphin 1976*)

• الأردن

لكون الأردن قريبة من الأرض المقدسة فقد حظيت بأهمية كبيرة حيث تم العثور على عدد من الكنائس التي تعود الى العصر البيزنطي والتي تكاد توازي بأهميتها كنائس الأرض المقدسة مثل كنيسة المهد و القيامة ، فقد اردهرت مدينتا مادبا و ضواحيها وجرش حيث عثر على عدد لا بأس به من الكنائس في مادبا مثل العذراء و كنيسة الأسقف ميرجيوس في مدينة أم الرصاص الواقعة بالقرب من مدينة مادبا و كنيسة القديس يوحنا في المخيظ واللتي تعتبران من ضواحي مدينة مادبا .

تنوع الأسلوب المتبع في زخرفة هذه الكنائس ما بين زخرفة نباتية الى هندسية الى تصوير الحيوانات ومشاهد من الحياة اليومية وبعض الصور المثلوجية الأسطورية المتأثرة بالفن اليوناني.

ومن الكنائس التي تم اكتشافها في مدينة جرش كنيسة القديسين و الأنبياء و كنيسة كوزموس و دميانوس والتي تم إيشاؤها عام ٥٣٣م و التي تحتوي على العديد من الصور الانمية و صور الفصول الأربعة التي تم رسمها باستخدام أسلوب التشخيص (*Dauphin : 1976*) .

المدارس الفسيفسائية الكبيرة في المدن المزدهرة كانت تضم عمسدا كسيرا من الفنانين والصناع و العاملين فيها ، وكان يقوم على إدارتها كبير الفنانين و يساعده في ذلك عدد آخر من الفنانين ، حيث كانت هذه المدارس تقوم على تعليم العمال من مختلف أنحاء مختلفة من الإمبراطورية سواء الرومانية أو البيزنطية ، وهذا ساعد على انتشار هذا الفن الى أنحاء مختلفة من الإمبراطورية بطرا لكون كل فنان متأثرا بحضارته و مبادئه و إقليمه حيث ساعد ذلك على تعدد الأساليب و تنوعها .

خصائص الفسيفساء

سواء كانت الفسيفساء يونانية ، رومانية ، بيزنطية أو إسلامية فأنها تشترك مع بعضها البعض في الخصائص التالية :

١. طريقة التحضير لعمل الأرضية الفسيفسائية ومراحل صناعتها .
٢. المواد المستخدمة في صناعة الفسيفساء سواء كانت حجارة أم زجاجا أو مواد أخرى مثل الصدف ، العاج ، الذهب ، الفضة و بعض الأحجار الكريمة .
٣. المواضيع التي تم رسمها في الفسيفساء و التي اشتملت على الأشكال الأدمية والحيوانية و النباتية سواء كانت بطرق محورة أو بصريفة واقعية ، هذا بالإضافة الى بعض المواضيع الأسطورية الميثولوجية التي تكاد لا تحلو منها لوحة .
٤. تصوير بعض المشاهد من الحياة اليومية بالإضافة الى بعض الحرف مثل قطف العنب وعصره و الصيد ... الخ .
٥. الاهتمام بالتوازن و التناظر في اللوحة.
٦. التنوع الكبير في استخدام الألوان المختلفة سواء كانت بالحجارة أم بالزجاج.
٧. إكساب اللوحات الجانب الواقعي المتمثل في دقة التصوير و إبراز التعابير الشسرية أو الحيوانية بشكل كبير.
٨. التدرج في استخدام الألوان وهذا أصفى على اللوحة درجة كبيرة من الواقعية.
٩. مهارة الصانع في تنفيذ عمله وهذا يؤكد على مدى براعة الفنان الشرقي المتأثر بالفن الغربي في تعبذ مهنته بكل براعة.

فن النحت

مقدمة

يعتبر فن النحت من الفنون القديمة التي تعامل بها الإنسان القديم و الحديث في التعبير عن أحاسيسه و أفكاره و عقيدته و منجزاته لذلك عمد الفنانون الى تجسيد أشخاص قد يكون لهم الأثر الأكبر في تقدم الحياة .

فالنحت يعالج كتلة ذات ثلاثة أبعاد موجودة في الفراغ الذي يعبر به الفنان عن أحاسيسه و مشاعره بمختلف المواد القابلة للنحت سواء كانت صلبة مثل الحجارة و الرخام أو لينة مثل الصلصال و الفخار ، (حماد : ١٩٧٣) .

فن النحت في عصر فجر السلالات في بلاد ما بين النهرين خضع لقيود كثيرة وعلى الأخص التماثيل التي تم عملها لتخليد الآلهة و الأشخاص فهناك نوع من المبالغة في تمثيل بعض أعضاء الجسم مثل العيون ، أما في العصر الأكادي لم يبق الفن جامداً فاتصف بالتمثيل الحيوي ، في العصر البابلي القطع الفنية التي تم العثور عليها والتي تعود الى هذا العصر قليلة جداً ولكن من أهم المنحوتات هي معلة حمورابي التي تمثل رسم الملك حمورابي واقفاً أمام آلهة الشمس يتسلم منه القوانين ، (الطلي : ١٩٨٣) .

وصل فن النحت في العصر الهلنستي الذي يعتبر خاتمة للفن الأغريقي الى الذروة من التطور و الأبداع فقد كان أكثر واقعية من النحت الأغريقي ، لكن بسبب كثرة الحروب كان لها الأثر الأكبر على مستوى الفن الهلنستي ، (بهنسي : ١٩٧١) .

فوجد الكثير من التماثيل اليونانية التي عثرت عن الفنان الكلاسيكي الذي نحت العديد من التماثيل التي قد تجسد أبطالاً أو إلهاماً ، وبلغ ذروته في عصر الإسكندر المقدوني _ أي الفترة الهلنستية _ فقد تميز هذا الفن في عهد الفترة بالواقعية و يقوم على النمب والمقاييس و التناسب ، غلب استخدام الرخام ، أهتم الفنان في إبراز حركات الجسم المتناسقة والملابس الرقيقة التي تكشف عن جمال الجسم ، يحترم القوانين الجمالية ، أهتم بتشكيل الأقمشة اللينة التي تكشف عن جمال الجسم ، (ريختر: ١٩٨٧ ، بهنسي : ١٩٧١) .

ثم أنتقل هذا الفن إلى ختفاء للدولة اليونانية (الرومان) الذين ورثوا عن اليونانيين الكثير من مظاهر الحياة الكلاسيكية وعلى الأخص في مجال الديانة و الفنون ، فهم إلى حد كبير متشابهون في أمور شتى . فالفنان الروماني عمد إلى تحليل لأباطرته عن طريق التماثيل التي تبرز الإمبراطور في عظمة و هيبة و بصر تعاماً متلفاً فعل اليونانيون في تحليل إلهاتهم ، وشهد هذا الفن ذروة نجاحه و ازدهاره في أيام الإمبراطور أغسطس قيصر عام ٣١ ق.م ، تميز هذا الفن بالواقعية ، و الرمزية ، بالإضافة إلى التنوع بالمواضيع (بيبسون : ١٩٩٧ : عارف : ١٩٧٢) .

ثم أنتقل هذا الفن إلى الفنان البيزنطي الذي أستخدم التعبير عن بعض مظاهر الحياة، لكن هذا الفن لم يكن مستشراً بكثرة في الفن البيزنطي وذلك كون الفنان أستخدم فن النفساء بشكل أوسع.

ولأن الإسلام رفض لتصوير داخل الأماكن الدينية وعلى الأخص التماثيل التي اعتبرها الإسلام مثل الأصنام التي كان يعبدها الجاهليون ، أخذ هذا الفن بالتضاؤل التدريجي حتى أيام الحليفة هشام بن عبد الملك الذي حكم ما بين (٧٢٣ - ٧٤٣ م) ، (العابدي : ١٩٧٣) ، حيث ظهرت تماثيل تكاد تكون جريئة إلى حد ما في تنفيذها و على الأخص أن الفنان الذي قام بتنفيذها هو الفنان المسلم ، فهذه التماثيل تمثل نساء و رجالاً عراة ، فالتساء كن عاريات الصدر بديئات إلى حد ما ، هذا بالإضافة إلى وجسود تماثيل لحيوانات مثل الغزال و الحجل و غيرها من حيوانات كان يتم لصطيادها ، الشيء الملحوظ في هذه التماثيل أنها كانت مصنوعة من الجصين الأبيض الذي كان شائعاً ما تم تلوينه بالألوان مختلفة ، ومن المرجح أن هذه التماثيل كانت ذات تأثير فارسي .

وعلى الرغم من اختلاف البحت أسلوباً و موضوعاً إلا أن هناك تشابهاً من حيث العايات التي كان يقصد التعبير بها بهذا الفن ، الذي كان و لازال من أصعب الفنون التي أبدعها الإنسان في فترة من حياته .

طرق وأساليب النحت

هنالك ثلاث طرق هي النحت :

- الطريقة الأولى المباشرة و التي تعتمد على نحت القطعة المراد عملها سواء من الخشب أو الحجارة أو الرخام ويتم عن طريق حفر المسطح الخارجي للمادة الصلبة . وهذه الطريقة من أقدم الطرق التي عرفها الإنسان في نحت التماثيل ، وهذا النوع من النحت يتطلب مهارة و كفاءة عالية الى أبعد الحدود حيث لامجال للخطأ كون الفنان لا يستطيع تعديل أخطائه.
- الطريقة الثانية و التي تعتبر من أسهل الطرق و أسرعها وتعرف هذه الطريقة باسم التشكيل وهو إضافة المادة باستخدام مواد لينة كالجص و الشمع و الطين و عن طريقها يتم بناء الشكل المراد إنجازه ، وبهذه الطريقة يستطيع الفنان و النحات من تصحيح أخطائه ، وبهذه الطريقة يمكن إحراج أكثر من نسخة من العمل الواحد .
- الطريقة الثالثة والتي تسمى بالنحت الإنشائي التي تعتمد على إنشاء الشكل باستخدام الحجر أو الخشب أو المعادن ويتم وصلها و جمعها مع بعضها البعض بواسطة اللحام أو الوصل ،و تعتبر هذه الطريقة عملية جدا في إنتاج العديد من النسخ للتماثيل الواحد (بيصور :١٩٩٧).

فن الرسم الجداري (الفريسكو)

تعريفه

إنه الرسم الذي يتم على الجدران بعد تغطيتها بالقصارة المواد الصلصالية والأحري وتعتبر الطبقة التأسيسية قبل البدء بتنفيذ الرسوم ، وكانت تستعمل الألوان من الأصباغ المواد الطبيعية ، وهو نوع من الزخرفة داخل المعابد و الكنائس و القصور وغير ذلك ، أو كنوع من التوثيق و تسجيل الأحداث و تفسير لبعض مواقع الحياتية مثل تسليم مناصب العرش و الطقوس الدينية.

كلمة فريسك (فريسكو) لفظة تدل على خليط من الرمل و الحجر ، ولكن على الأغلب كانت الرسوم الجدارية تنفذ فوق طبقة من الشيد وهو عبارة عن خليط من الصلصال أو الجبس ومن غير الضروري أن يكون متلاً مثل هذا النوع من الرسوم عرف في دولة مصر القديمة (حسن : ١٩٧٩).

وهي في الأصل مأخوذة من اللغة الإيطالية وتعني طازج لأن التصوير يرسم على الحائط عندما يكون بياضه طازجاً ، (حماد : ١٩٧٣) .

هناك نوعان من الرسم الجداري :

١. رسم يتم فوق طبقة من الجبس الرطب أو المبلل، والهدف منها تدخل و تمازج بين الألوان لتصل الى عمق كبير، ومثل هذا النوع من الرسم كان ينفذ خارج المباني نظراً لقدرته على تحمل الظروف الطبيعية و للجوية و لا تحتاج الى كبريئات الكالسيوم أثناء خلطها بالماء، (حسن : ١٩٧٩).

٢. رسم يتم فوق طبقة من الجبس الجاف وهذا يتطلب دهنها بمادة الكازيين *Casein* وكان ينفذ هذا النوع من الرسم داخل المباني نظراً لتأثره بالعوامل الجوية وعلى الأخص الأمطار و الأملاح المتبلورة التي تنتج نتيجة وجود مصدر المياه سواء كانت مياه الأمطار أو رذاذ في المناطق الساحلية أو الرطوية الداخلية، (حسن : ١٩٧٩).

ويتم الرسم بطريقة التمبرا *Tempera* وهو الرسم بصفار البيض أو بزلالة بعد خلط الأكاسيد . وكان المصريون القدماء يستخدمونه في الرسم داخل مقابرهم الملكية ومن أشهرها مقبرة الملكة نفرتاري ، (حسن : ١٩٧٩) ، واللوان التمبرا هي الوان شفافة لها القدرة الكبيرة على تغطية سطح اللوحة او المكان الذي يستخدم للرسم وقد استخدمت منذ القدم بمساعدة مادة الصمغ التي كانت تستخرج من أماكن مختلفة مثل العظام و الجلود و الغصاريب ، (حماد : ١٩٧٣) ، أو بطريقة الفريسك وهو الرسم قبل جفاف الأرضية حتى تتسرب الألوان إلى داخل اللوحة .

تطور الرسم الجداري عبر التاريخ

من الألف التاسع و حتى الألف السادس قبل الميلاد أي في فترة العصر الحجري الحديث المعروف باسم العصر النيوليثي *Neolithic Age* انتشر الرسم الجداري ذو اللون الواحد في مناطق كثيرة من إيران ، وقد تم العثور على رسم جداري ملون عبارة عن خطوط متعرجة و أشكال هندسية ، وفي أواخر العصر للحجري الحديث تم العثور في مواقع كثيرة في سوريا على رسم جداري مزخرف بأشكال حيوانية و هندسية (Castriota : 1997).

من الألف الخامس و حتى الألف الرابع قبل الميلاد أي في فترة العصر الحجري النحاسي *Chalcolithic Age* ، والعصر البرونزي المبكر *Early Bronze Age* كانت زخارف الرسوم الجدارية عبارة عن أشكال هندسية و نباتية بسيطة ، (Castriota : 1997).

إن أول رسم جداري عرفته منطقة ما بين النهرين كان مع بداية الحضارة السومرية و كان ذلك في بداية الألف الرابع ق.م ، وكان من النوع غير الملون البسيط في أشكاله و زخارفه التي كانت عبارة عن زخارف نباتية بسيطة.

تم العثور على رسم جداري يعود إلى مدينة ماري (تل حريري) التي يرجع تاريخها إلى الألف الثالث ق.م ، الموجودة في منطقة سوريا وكانت هذه الزخارف فريدة

في نوعها فهي عبارة عن رسوم احتفالية وهذه الرسوم كانت متأثرة الى حد كبير برسوم ما بين النهرين ، (Castriota : 1997)

في الألف الأول قبل الميلاد ، لوحظ وجود نوع جديد من الزخرفة الجدارية حيث تم استخدام بلاط و طوب مرجح ، حيث كان يتم الرسم عليه قبل التزجيج وهذه الرسوم كانت متنوعة ما بين سائبة و حيوانية ، و من أشهر الأمثلة على ذلك بوابة عشتار الموجودة في العراق و قاعة العرش في القصر البابلي الذي بناه الملك نبوخذ نصر الثاني وهو من سلالة بابل الحديثة (العلي : ١٩٨٣) ، بني هذا القصر في أوائل القرن السادس ق.م. (Castriota : 1997) .

وفي عهد الملك الآشوري توكلتي نورتا الأول (١٢٤٤ - ١٢٠٨ ق.م) *Tukult - Nimurata I* ، تم العثور على رسوم جدارية في قصره في العاصمة آشور وهي عبارة عن رسوم نباتية محورة ، وكان هالك نوع من التمارج الحصري ما بين العصر الآشوري و العصر البابلي ليس فقط على المستوى الفني بل ساد أيضاً القواطين و جوانب مختلفة من الحياة ، (العلي : ١٩٨٣) .

في العصر الفارسي الأخميني (٥٥٩ - ٣٣٢ ق . م) شاع استخدام الرسم الجداري الملون البارز و المسطح و البلاط المزجج ، مثل هذا الأسلوب عثر عليه في قصر سوسة العاصمة الفارسية ، و الرسوم كانت تصور الملك و جنوده وحيوانات متنوعة ، (Castriota : 1997) .

ومن مميزات الفن الفارسي الأخميني التكرار و التباعد عن الأحاسيس بالإضافة الى كونها توضع بالقرب من الدرج أو الأبواب أو السور فكان الناظر اليها يمر مروراً عابراً ، هذا بالإضافة الى كونه يرتبط بالفنون التطبيقية ، (عارف : ١٩٧٢) .

في العصر اليوناني ، وجد رسم جداري وكان الغاية منه هو تزيين جدران المعابد التي كانت تبني تخليداً للآلهة ، مثل معبد بعل و زيوس ثيوس و معبد الآلهة التدمرية حيث كان يتم رسم الحيوانات و الآلهة بملابسها و أدواتها و حيواناتها المرافقة لها إن وجدت ، و المعارك التي كانت تدور بين الآلهة و الحيوانات المبحجة التي ظهرت في الفن اليوناني ، وخير مثال على ذلك الرسوم التي تم العثور عليها في مديسة ثورا يوروبس ، التي تم اكتشافها في سنة ١٩٢٠م وهي عبارة عن مستعمرة تم إنشاؤها عام ٣٠٠ ق.م حيث قام

ببناها بيكاتور حاكم منطقة شرق سوريا بأمر من سلوقس الأول حيث ظهرت فيها رسوم ذات طابع شرقي قديم و ألوانها الدقيقة المتنوعة ما بين الأسود و الأحمر و الأصفر و تتنوع كذلك مواضيعها ما بين دينية و عشائرية و قصص و أحتفالات التتويج تماماً مثل الكس اليهودية ، و رسم لأشكال انسانيه قد تكون للأباطرة و إمبراطورات و غيرهم من أشخاص ذوي المكانة المرموقة، (Hopkins 1931,Castriota 1997)

فالفن اليوناني كان متأثراً بالفن الراعي القديم و الفارسي و اليوناني و التكميري و كان ذلك نتيجة التأثير و الاحتكاك بالشعوب المختلفة أما العصر الروماني الذي يعتبر مكملاً للفن اليوناني فالعنانون هم أنفسهم و لكنهم أصبحوا تابعين لحضارة و نظام جديد لكن تبقى القيم الجمالية و الهندسية و الحصارية هي نفسها بغض النظر عن النظام السائد ، لذلك شاع استخدام الرسم الجداري في تزيين جدران المعابد و القصور و المقابر، (Castriota : 1997)

في العصر الروماني تم استخدام التصوير في تزيين العمارات و المعابد و القبور، و من أقدم الرسوم الرومانية تلك التي تم العثور عليها في بداية القرن الثالث ق م في مقبرة اسكلر ، و من أهم المدن الرومانية التي كان لها الأثر الأكبر في فهم خصائص التصوير الروماني هي مدينة بومبي ، (بهنسي : ١٩٧١).

أما العصر البيزنطي فقل وجود الرسوم الجدارية حيث نسم استعمال الفسيفساء كتعويض عن هذا النوع من الفنون ، وأن وجدت هذه الصور فقد كانت متأثرة بنمطين من الفكر و هما .

١. التصوير الشعري وهو التأثير اليوناني.

٢. التصوير الواقعي الخالي من الجمال و هو تأثير روماني.

عرف العصر الإسلامي الرسم الجداري على الرغم من تحريم الاسلام للرسم لكنه وجد في جداريات قصر عمرة الذي عثر عليه في البادية الأردنية و قصر الحير الغربي في سوريا ، و قد تنوعت الرسومات و شملت عدة مواضيع مثل الصيد و الاستحمام و اللوحات السياسية و قصة الأبراج ، (زيادين : ١٩٧٦ ، بهنسي : ١٩٧١ ، Almagro 1975;Castriota. 1997) .

تقنية صناعة الفريسكو (الرسم الجداري)

الطريقة المعروفة لدى الغالبية العظمى من الناس أن الرسم الجداري كان يتم فوق طبقة من القصارة البيضاء وقد تكون جبصياً ثم كان يتم إضافة الأصباغ المختلفة الألوان فوق هذه الطبقة من القصارة و ظل هذا النظام متبعاً في تقنية الفريسكو منذ القرن الأول الميلادي وحتى القرن الرابع الميلادي.

انتشر استخدام الرسم الجداري (الفريسكو) في زحرفة المباني الدينية و المدنية، فكان الفنان يقوم برسم تحضيره قبل البدء بتنفيذ الرسم على المكان المخصص للرسم ، فكان يتم تأسيس شبكة توضح الرسم و على ضوئها كان الفنان يقوم بتنفيذ الرسم الذي كان غالباً ما يتغير أثناء عملية الرسم و ذلك لعلايات الضرورة ، و بعدها كان يتم طلاء الرسم بمواد حافظة له من عوامل الطبيعة التي قد تؤثر عليه سلباً و تؤدي الى تدماره وضياع ألوانه مع الزمن ، هذا الأسلوب كان متبعاً في بريطانيا خلال القرن الثامن عشر، (Barrett, 1983).

كانت هناك عدة مراحل متبعة قبل البدء بالرسم الجداري فوق الأسطح وهي :

• اختيار المكان المراد تنفيذ الرسم عليه

للمكان المراد تنفيذ الرسم عليه أهمية كبيرة من حيث قدرة المكان على استيعاب الرسم والمحافظة عليه من الرطوبة و الأملاح و المياه التي كانت تلعب دوراً كبيراً في تدمير الرسم الزيتي و تلف الألوان و التأثير على خصائصها الكيميائية ، لذلك فإن اختيار المكان الخالي من هذه العوامل كان له الأثر الأكبر في المحافظة على الرسم و دوامه مدة أطول، (نصار : ١٩٩٦).

• تحضير السطح و معالجته من أجل ملائمة الرسم عليه

يقوم الفنان بتسوية السطح جيداً بعد التأكد من عدم وجود الرطوبة و الأملاح وعلى الأخص مثل أملاح الكالسيوم التي تنوب بالماء ، من أجل وضع القصارة البيضاء فوقه ،

ثم كان يتم وضع قطعة من الخيش الحش التي تقوم بامتصاص المياه و الأملاح خصوصاً أملاح الكالسيوم و الصوديوم التي تسبب تلف الرسم ، (نصار : ١٩٩٦ ، حماد : ١٩٧٣) .

• تحضير الملاط (القسارة)

كان يتم عمل طبقتين من القسارة قبل البدء بتنفيذ الرسم وهما :

١. البطانة : وهي الطبقة الأساسية الملاصقة للجدار و تتكون من الحير النقي المخلوط بالرمل بنسبة (٢:١) ، (نصار : ١٩٩٦ ، حماد : ١٩٧٣) .

٢. الطهارة : وهي الطبقة الثانية التي تلي البطانة وتتكون من الجير النقي و الرمل الأبيض المفصول جيداً ، سماكتها كانت (٥ سم) وهذه الطبقة التي كان يتم تنفيذ الرسم عليها ، (نصار : ١٩٩٦ ، حماد : ١٩٧٣) .

• تنفيذ الرسومات على الجدران

كان يتم رسم الأشكال المراد تنفيذها على الأسطح على الورق أولاً ثم تلوينها بالألوان منتقاة من أجل الرسم ، وبعد ذلك يتم عمل تصميم بالحجم النهائي على السطح بواسطة آلة حادة مثل الدبوس ، ثم يتم نقل التصميم الى السطح وتمرير كيس معلوه بالألوان تدخل الثقوب وتلتصق بالسطح ، (نصار : ١٩٩٦) .

• مرحلة التلوين

كان يتم تحضير الألوان التي تستخدم للرسم الجداري و هي عبارة عن أكاسيد كيميائية و طبيعية تسحق جيداً لتصبح جزئياتها ناعمة جداً وذلك يساعد على تعلقها داخل الأسطح ، وهذه الخاصية تساعد على الدوام أكثر ولمدة طويلة .

فالتلوين يتطلب أن يكون السطح لا جافاً ولا رطباً و إنما طري ليسهل على الفنان التحكم بالألوان ، (نصار : ١٩٩٦ ، حماد : ١٩٧٣) .

هناك عدة عوامل تؤدي الى تدمير و حراب الرسم الجداري و الألوان المستعملة

فيه ومنها :

• العفن

يحصل العفن نتيجة وجود رطوبة أو تسرب للمياه وبالتالي ينتج عفن فوق طبقة الألوان الذي يسبب في قتامه الألوان وضياع اللون كلياً ، ومن أجل المحافظة على الألوان يتم عمل طبقة واقية من مواد كيميائية تتكون من طلاء شفاف لا يؤثر على اللون الأساسي اللون الأصلي وتكون لهذه المادة خاصية سرعة الالتصاق و التماسك تساعد على المحافظة على الألوان ، لأن من غير الممكن تغيير الظروف المحيطة بالرسم الجداري لذلك هذه الطبقة من الواقية تساعد على المحافظة على الألوان ،
(Koesler et al · 1993)

• التملح و تأكسد المواد الكيميائية

السبب الناتج لتملح الرسم الجداري غير معروف جيداً من الناحية العلمية وقد يعود الى عوامل منها وجود عنصر الكبريت في المواد المستخدمة في تركيبة الألوان ، لذلك كان لابد من المحافظة على هذه الألوان من الخراب و الضياع على مر الزمن ، ومن الممكن أن يكون عنصر الكبريت الموجود في تركيبة الألوان هو المسبب لهذا النوع من الخراب وضياع الألوان ، (Rosch & Schwarz 1993)

• درجة الحرارة و عملية التبخر

قد تؤدي درجة الحرارة الى تحطيم اللوحات ، كونها تساعد على تبلور الأملاح إلى سطح الرسوم وهذا يؤدي الى تحطم اللوحات الجدارية مثل ما حصل في لوحات الفنان تيسار Titian و الفنان تينتو Tintoretto في عصر النهضة ، (حسن : ١٩٧٩) ، وارتفاعها يساعد على عملية التحر من اللوحات سواء من الألوان أو من الطبقة التأسيسية للرسم الجداري.

• انتشار الأملاح فوق اللوحات

وهذا ناتج من تواجد رطوبة في المكان المتواجد فيه الرسم الجداري.

الخاتمة

- من خلال دراستي للوحات الفنية موضوع البحث ، خرجت بعدة استنتاجات وهي:
- تعتبر هذه اللوحات الفنية إرثاً حضارياً هاماً لمعرفة ثقافات وفنون الحضارات والشعوب المختلفة .
- اهتم الفنان البيزنطي والإسلامي في إظهار ثقافته والرقى بحضارته بأسمى أنواع الفنون المستخدمة مثل السيفساء ، الرسم الجداري والنحت .
- عمد الفنان المسلم وعلى الأخص خلال الفترة الأموية إلى إظهار فينة بطريقة مختلفة عما كان متبعاً أيام الدولة الإسلامية الأولى ، وذلك عن طريق التأثر بالفنون الأخرى ومحاولة تقليدها مثل الفنون الساسانية والبيزنطية .
- تميزت اللوحات الفنية ببعدها عن الحمود ، وذلك من خلال استخدام الفنان للألوان في إظهار جمالية اللوحة وتفصيلها .
- خرجت بعض اللوحات وعلى الأخص التي ترجع إلى العصر الإسلامي عن المسألوف في رسم الجسم البشري ، حيث رسم الفنان المسلم صوراً للنساء عاريات يقمن بالاستحمام في أماكن مدنية مثل القصور وهذا لم يكن مألوفاً في المجتمع الإسلامي الذي كان محافظاً وهذا دليل على تأثر الفنان المسلم بغيره من الحضارات وثقافات الشعوب التي سبقته .
- تم التعرف على طريقة اللباس وألوان الزينة وأسلوب تسريحات الشعر من خلال تحليل اللوحة فنياً ، فقد عرف نوع المعدن المستخدم في التصنيع وتم تحديد الطبقات التي كانت مائدة في مجتمع تلك الفترة
- عشق بعض حكام المسلمين لحضارة معينة وبالتالي انعكس على كافة المظاهر العمرانية والثقافية والحضارية في الدولة الإسلامية ، فظهرت بعض المخلفات متأثرة بالحضارة الساسانية مثل التماثيل التي عثر عليها في قصر هشام أيام الحليفة هشام بن عبد الملك بن مروان الذي كان معجباً بالحضارة الساسانية .

• تنوع أساليب الفن التي اعتمدها الفنان في التعبير عن أحاسيسه وحسارته فظهرت الفسيفساء ، الرسم للجداري ، والنحت على الجصين شاهدا على التنوع .

• ملاحظة التشابه بين الحضارتين البيزنطية والإسلامية - وعلى الأخص الفترة الأموية - في الفنون والسبب يرجع لكون الفن الذي عبر عن أحاسيسه ومشاعره في الفترة البيزنطية هو نفس الفنان في الفترة الأموية والسبب كون الفترتين متقاربتين جدا في الأسلوب الفني والزمني .

من خلال استقراء المادة الحضارية واللوحات الفنية المختارة تبين لنا مدى الزخم الحضاري والثقافي الذي خلفه لنا أجدادنا الماصون عن طريق فهم وثقافتهم التي عبروا عنها بواسطة الفن بمستى أنواعه وأصواله .

فالفن للمسيحي لم يتورع عن اقتباس أي نوع من الفنون التي سبقتها من فنون رومانية ويونانية قديمة ، هذا بالإضافة إلى أنه قام بالتأثير على غيره من الفنون مثل الفن الإسلامي الذي نشأ بعد الفسيفساء المسيحي وظل يسايره ويتطور معه جنباً إلى جنب . فكل من هذه الفنون كان له شخصيته وصفاته التي تميزه عن غيره .

فالفن هو من في تعريفه ومميزاته وصفاته وحصائصه بغض النظر عن البيئة التي احتوته وربته وطورته وهيأت له أساليب الازدهار .

قائمة المصادر العربية و الأجنبية

قائمة المصادر العربية

القرآن الكريم

الكتاب المقدس

النيسابوري، الامام ابي الحسن مسلم بن الحجاج

١٩٨٢ صحيح مسلم النيسابوري ، المكتبي الاسلامي ، الطبعة الرابعة ، بيروت .

الخوري ، ميسون

١٩٩٠ الأرضيات المسيحية في كنيسة البصيلة : دراسة مقارنة مع بعض أرضيات

الكنائس في شمال الاردن ، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، معهد

الأثار والانثروبولوجيا .

الجمري ، عبد الامير منصور

١٩٨٦ المرأة في ظل الاسلام ، دار مكتبة الهلال ، الطبعة الرابعة ، بيروت .

العابدي ، محمود

١٩٧٣ الآثار الإسلامية في فلسطين و الأردن ، صان .

العلي ، صالح أحمد

١٩٨٣ العراق في التاريخ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد .

بيضون ، غادة جميل أبراهيم

١٩٩٧ المنحوتات الحجرية الكلاسيكية في لم قيس _ دراسة أثرية فنية مقارنة _

رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، معهد الآثار و الانثروبولوجيا ، قسم الآثار.

دهنسي ، عفيف

١٩٧١ تاريخ الفن و العمارة ، المطبعة الجديدة ، دمشق .

١٩٧٢ تكون الفن العربي الإسلامي في ديار الشام ، الحولية الاثرية العربية السورية ،

المجلد الثاني والعشرون ، صفحة ٩ - ٢٩ .

١٩٧٥ القصور الشامية و زخارفها في عهد الامويين ، الحولية الاثرية العربية

السورية المجلد الخامس و العشرون ، صفحة ٩ - ٤٤ .

حرب ، الغزالي

بدون تاريخ استقلال المرأة في الإسلام ، دار المستقبل العربي ، القاهرة

حسن ، إبراهيم عبد القادر

١٩٧٩ وسائل و أساليب ترميم و صيانة الآثار و مقتنيات المتاحف الفنية ، عمادة

شؤون المكتبات _ جامعة الرياض _ الرياض .

حماد ، محمد

١٩٧٣ تكنولوجيا التصوير " الوسائل الصناعية في التصوير و تاريخها " ، الطبعة

الأولى ، لقاهرة .

خرفان ، لونا جعفر

١٩٩٦ كنيسة القديس إسطفان في أم الرصاص (موقعة) دراسة تحليلية ، رسالة

ماجستير ، الجامعة الأردنية .

داود ، أحمد

١٩٩٤ تاريخ سوريا الحضاري القديم ، دار المستقبل ، دمشق .

رائيس ، ك . ك

١٩٨١ الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي مشورات عويدات ، بيروت -

باريس .

رختير ، جبريلا

١٩٨٧ مقدمة في الفن الإغريقي ، ترجمة جمال الحرامي ، دار الأمان للطباعة و

النشر طرطوس .

زهدي ، بشير

١٩٦٣ لوحة عن الحلي الذهبية القديمة وروائعها في المتحف الوطني بدمشق ، الحولية

الاثريّة العربيّة السوريّة ، المجلد الثالث عشر ، صفحة ٧١ - ٩٨ .

زيانين ، فوري

١٩٧٦ قصير عمرة الاموي ، دائرة الآثار العامة ، عمان .

عباس ، إحسان

١٩٨٧ تاريخ دولة الأنباط ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان الأردن .

عساف، نعم قاسم

١٩٩٨ دراسة التماثيل الفخارية الرومانية في متحف الآثار بالجامعة الأردنية ، رسالة

ماجستير ، الجامعة الأردنية ، عمان .

غيرير ، هـ. أ.

١٩٧٧ اساطير الاغريق والرومان ، ترجمة حسني فريز ، من منشورات دائرة

الثقافة والفنون ، عمان .

صفر ، زاهدة

بنون تاريخ حرش ، منشورات وزارة السياحة والآثار ، عمان - الأردن

طرشان ، نزار علي

١٩٨٩ المدارس الأساسية للفلسفء الأموية في بلاد الشام ، رسالة ماجستير

الجامعة الأردنية ، عمان .

عطيات ، تيسير

١٩٨٦ حورية أم الرصاص ، ميفعة ، حولية دائرة الآثار العامة العدد ٣٠

صفحة ٢٣-٢٧ .

عارف ، عائدة سليمان

١٩٧٢ مدارس الفن القديم ، دار صادر ، بيروت

غيثان ، سمير عيسى

١٩٧٨ فسيفساء مانبا ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، عمان .

فاروقة ، بسام

١٩٩٥ قصير ورسومها الجدارية ، رسالة ماجستير ، الجامعة الاردنية .

فيخوفسكي ، د.ف

١٩٨٥ الفن و الدين ، ترجمة خلف الجراد ، الطبعة الاولى ، دار الحوار للنشر و

التوزيع ، اللاذقية .

كوملان ، ب

١٩٩٢ الأساطير الأغريقية و الرومانية ، ترجمة أحمد رضا محمد رضا ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

نايف ، وجدان علي

١٩٨٨ الأمويون العباسيون الأندلسيون ، مشورات الجمعية الملكية للفنون الجميلة ،

عمان .

نصار ، محمد حسين قاسم

١٩٩٦ الرسومات الجدارية (الغريكو) في منطقة شمال الأردن خلال الفترة الرومانية،

دراسة تحليلية و مقارنة ، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، أربد .

نعمة ، حسن

١٩٩٤ موسوعة ميثولوجيا و أساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة ،

دار الفكر اللبناني ، بيروت .

قائمة المصادر الأجنبية

Almegro , M et al

- 1975 Qusayr Amra , Residenciay Banos Omeyas En El
Desierto De Jordanis , Instituto Hispano – Arabc
De Cultura , Madrid .

Avr - Yonah , Michael

- 1975 a Ancient Mosaics , The Jerusalem Publishing House,
Jerusalem
- 1975 b Beth Govrin , Encyclopedia of Archaeological
Excavation in the Holy Land , The Israel Explorations
Society , Jerusalem ,Vol. I ,pp194 - 197
- 1975 c Husifah , Encyclopedia of Archaeological
Excavations in the Holy Land The Israel
Exploration Society,Jerusalem Vol II, pp 524- 526.
- 1977 The Wall Mosaic : History of Restoration , Evolution
of Techniques, from Mosaics No1- Deterioration &
Conservation,by ICCROM , Rome .

- 1981 Art in Ancient Palestine selected studies , the
 Manage press Hebrew University Jerusalem .
 Andreescu,Ir

Avigad , N

- 1975 Beth Alpha, The Encyclopedia of Archaeological
 Excavations in the Holy Land, The Israel Exploration
 Society, Jerusalem Vol. I, pp 187 -190

Barag . D

- 1975 Japhia ,The Encyclopedia of Archaeological
 Excavations in the Holy Land,The Israel
 Exploration Society ,Jerusalem Vol. II ,pp.
 541-543

Bahat , D

- 1975 Beth - Shean , The Encyclopedia of
 Archaeological Excavation in the Holy Land , Vol I ,
 pp 207 - 228, The Israel Exploration Society ,
 Jerusalem

Bassier , Claude

- 1977 Some Problems in the Conservation of Mosaics,
 from Mosaics No1. Deterioration & Conservation
 ICCROM, Rome

Barretti , A.

- 1983 Wall Painting n Roman Britain , AJA Vol 87 No 3
pp. 419 - 420

Batto, Bernard

- 1974 Studies on Women at Mari , The Johns
Hopkins University Press , Baltimore & London .

Browning , I

- 1977 Petra , Chatto & Windus , London .
1982 Jerash & the Decapolis , published by Chatto &
Windus , London .

Castriota , David

- 1997 Wall Painting , OEANE , Oxford University
Press , Oxford, Vol. 5 , pp. 325 - 331

Carroll , Diane Lee

- 1970 Drawn Wire and the identification of forgeries in
Ancient Jewelry , AJA , Vol 74 , No. 4 pp. 401

Cohen , Rudolf

- 1993 Ancient Churches Revealed , Israel Exploration
Society , Jerusalem

Crowfoot , J W

- 1941 Early Churches in Palestine, H. Milford Oxford
University press, London

Darakjian , B

- n.d Mosacis of Jordan "Art & Culture ",The Department
of Antiquities , Amman - Jordan

Dothan , Moshe

- 1975 Hammath - Tiberias , from the Encyclopedia of
Archaeological Excavation in the Holy Land
The Israel Exploration Society , Jerusalem
Vol II , pp. 573 – 577

Dauphin , Claudine

- 1976 A New Method of Studying Early Byzantine Mosaic
Pavement , Levant ,Vol VIII , pp 113 - 145
- 1987 The Development of the Inhabited Scroll in
Architectural Sculpture & Mosaic Art from Late
Imperial Times to the Seventh Century A D Levant
Vol XIX ,pp 183 - 195

Dunbabin , K.

- 1979 Technique and Materials of Hellenistic Mosaic, AJA
Vol. 83 , pp. 265 - 277
- 1981 Roman Black And White Figural Mosaics , AJA ,
Vol. 85 No. 2 , pp. 236 - 237

Ettinghausen , R & Grabar , O

- 1987 The Art and Architecture of Islam . 650-1250 ,
published by Library of Congress Catalog Card
number .

Farneti , Manuela

- 1993 Technical - Historical Glossary of Mosaic Art ,
A Longo , Ravenna .

Fantham , E et.al

- 1994 Women in the classical World The Oxford
University Press , Oxford

Gazit , D. & Lender , y.

- 1993 Ancient Churches Revealed , Israel Exploration
Society , Jerusalem .

Hamilton , Robert .W

- 1950 The Sculpture of Living Forms at K. Al - Mafjar
 QDAP Vol XIV , pp100 -119 .
- 1959 Khirbet Al- Mafjar , An Arabian Mansion in the
 Jordan Valley The Clarendon Press , Oxford
- 1969 Who Built Khirbat Al- Mafjar , Levant Vol . 1, pp
 61-68
- 1993 Khirbet El - Mafjar, New Encycloped a of
 Archaeological Excavations in the Holy Land
 The Israel Exploration Society ,Vol.3 , pp 922 - 929

Hamlyn , Paul

- 1963 Greek Mythology , published by Auge , Hollier -
 Larousse Moreau et Cie , London .

Herrin , Judith

- 1985 Images of Women in Antiquity ,Second printing ,
 Wayne State University Press , Detroit

Higgins Reynold

- 1967 Greek Terracottas , Butler and Tanner Ltd London .
- 1980 Greek and Roman Jewelry , second edition
 Methuen Co Ltd London .

Hopkins , Clark

- 1993 The Discovery of Dura - Europos , Published by
Scholar press, Ahanta

Hyslop , Maxwell

- 1971 Westren Asiatic Jewellery c.3000 - 612 B C ,
published by Methuen Co. Ltd , London

Joyce , H.

- 1983 Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics ,
AJA , Vol. 87 , No 3 , pp 412 - 413 .

Kleiner , F

- 1991 The Roman Toga , JRA , Vol 4 , pp 219 -221

Koestler R et. al.

- 1993 Studies in Conservation Vol 38 , No 4 , pp 265
273 .

Kondoleon , C et. al

- 1997 Mosaics , OEANE The Oxford University
Press, Oxford, Vol 4 ,pp. 50 - 55
- 1987 The Making of Mosaic, BA, Vol 50, No 1, pp 222
-231

Kraeling , Carl

- 1938 Gerasa: City of the Decapolis. Yale University ,Press
The American Schools of Oriental Research , New
Haven .

Lavagne , Henri

- 1977 The Conservation of Pavement Mosaics before
Modern Times A Selection from the Mosaics of Gaul
from Mosaics No1. Deterioration & Conservation ,
ICCROM , Rome

Mernissi , F et al.

- 1987 Women and Islam , An Historical & Theological
Enquiry , Albin Michel S. A .

Meyers , Carol

- 1988 Discovering Eve Ancient Israelite Women in Context
The Oxford University Press , New York .

Michaelides , Demetrios

- 1989 The Early Christian Mosaic of Cyprus , BA , Vol 52,
No 1.pp. 192 – 201 .

- 1992 Mosaic Techniques ,Cypriot Mosaics , published by
The Department of Antiquities , Nicosia , Cyprus

Milburn , Robert

- 1988 Early Christian Art and Architecture , University of
California Press , Berkeley & Los Angeles

Neal , David

- 1981 Schools of Mosaic Roman Mosaic in Britain and
Introduction to Their Schemes & a Catalogue of
Painting , The society for Promotion of Roman
Studies , London .

Nicholson , F

- 1969 Greek Etruscan and Roman Pottery and small
Teracottas , Jarrold and Sons Ltd Chicago .

Ogden , Jack

- 1982 Jewelry of the Ancient World , Trefoil Book Ltd

Oliver Andrew

- 1996 Ancient Jewelry and Archaeology , published in
association with the Indian University Art Museum

Parnish , David

- 1989 Mosaic Pavement in Israel . from the Hellenistic to
the Early Byzantine , AJA , Vol 93 , No 1, pp. 157-
158

Piccirillo , Michael

- 1988 The Mosaics at Umm- Rasas in Jordan , BA , Vol.
51, No. 4 , pp. 208 - 213 .
- 1990 Madaba , Mt Nebo , Umm er- Rasas , published by
AL- Kutaba Publishers , Amman
- 1993 a Madaba Mosaics and Churches ,The Franciscan
Press ,Jerusalem .
- 1993 b The Mosaic of Jordan ,The American Center
of Oriental Research , Amman .

- 1993 c Medeba (Madaba) , From The New Encyclopedia of
Archaeological Excavation in the holy land, The
Israel Exploration Society & Carta.
- 1996 Madaba Cultural Heritage, The American Center of
Oriental Research, Amman
- 1997 Mount Nebo OEANE , Oxford University
Press , Oxford , Vol . 4 , pp 115 - 118
- 1998 Mount Nebo " New Archaeological Excavation 1967 -
1997" Velar , Gorle (B,G) , Jerusalem
- n d Mount Nebo , Custod a Terra Santa . Jerusalem,
The Jordanian Printin, Jordan .

Pomeroy , Sarah

- 1975 Goddesses, Whores, Wives & Slaves , Women in
Classical Antiquity , Schocken Books , New
York

Rice , Talbot

- 1935 Byzantine Art , The Calarendon Press , Oxford
- 1975 Islamic Art , Revised Edition , Thames And Hudson
Press, Singapore

Richardson , E

- 1970 The Etruscans Their Art and Civilization ,The
University of Chicago , Chicago .

Rosch H. et.al.

- 1993 Studies in Conservation, Vol . 38 . pp 224 - 230 .

Ridgway, Brunilde

- 1987 Ancient Greek Women and Art The Material
Evidence AJA , Vol . 91 , No.3 , pp. 399 - 409

Saller , S. & Bagatti , B.

- 1949 The Town Of Nebo (Khirbet el- Mekhayyat) , The
Franciscan Press , Jerusalem .

Schick , R

- 1957 The Christian Communities of Palestine from
Byzantine to Islamic Rule,The Darwin Press, New
Jersey

Stoneman R.

1991 Greek Mythology , The Aquarian Press , London .

Tsafrir , Y & Hirschfeld , Y

1975 Church of St.Stephen At Horvat Beer Shema , from
the Encyclopedia of Archaeological Excavation in the
HolyLand ,published by the Israel Exploration
Society , Carta , Jerusalem Vol I

Veloccia , Maria Luisa

1977 Conservation Problems of Mosaics in Situ , from
Mosaics No1 Deterioration & Conservation,
ICCROM , Rome .

Zayadine , F

1978 The Umayyad Frescoes of Quseir Amra ,
Archaeology , Vol. 31 , No 3 .

اللوحات

(١ - ٥٨)



لوحة أ

أسطورة فندرا و هيبوليتس

(PICCIRILLO: 1993b)

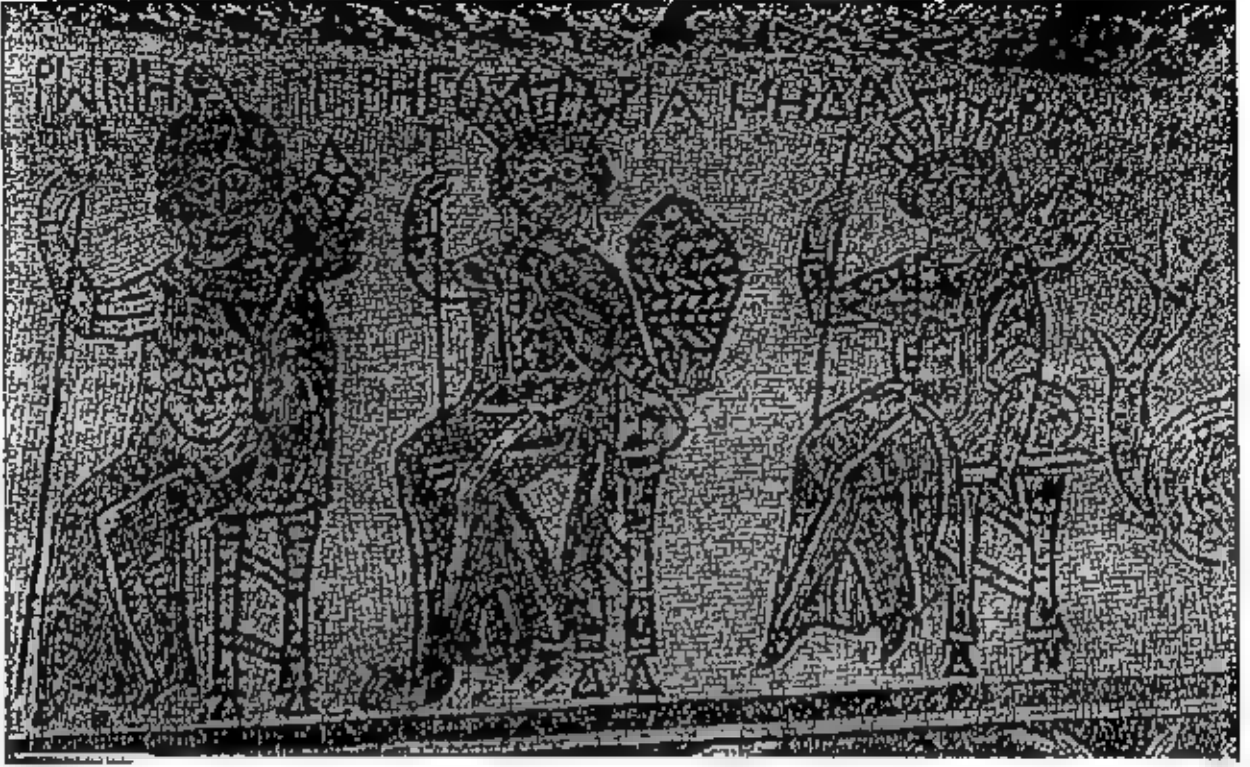


لوحة ٢

أفروديتة الجالسة على العرش

قرب أدونيس

(PICCIRILLO: 1993b)



لوحة ٣

لوحة المدن الثلاثة

(PICCIRILLO: 1993b)



لوحة ٤

لوحة فصل الصيف

(PICCIRILLO: 1993b)



لوحة ٥

لوحة فصل الشتاء

(PICCIRILLO: 1993b)



لوحة رقم 6

فصل الربيع - حنيمة العذراء -

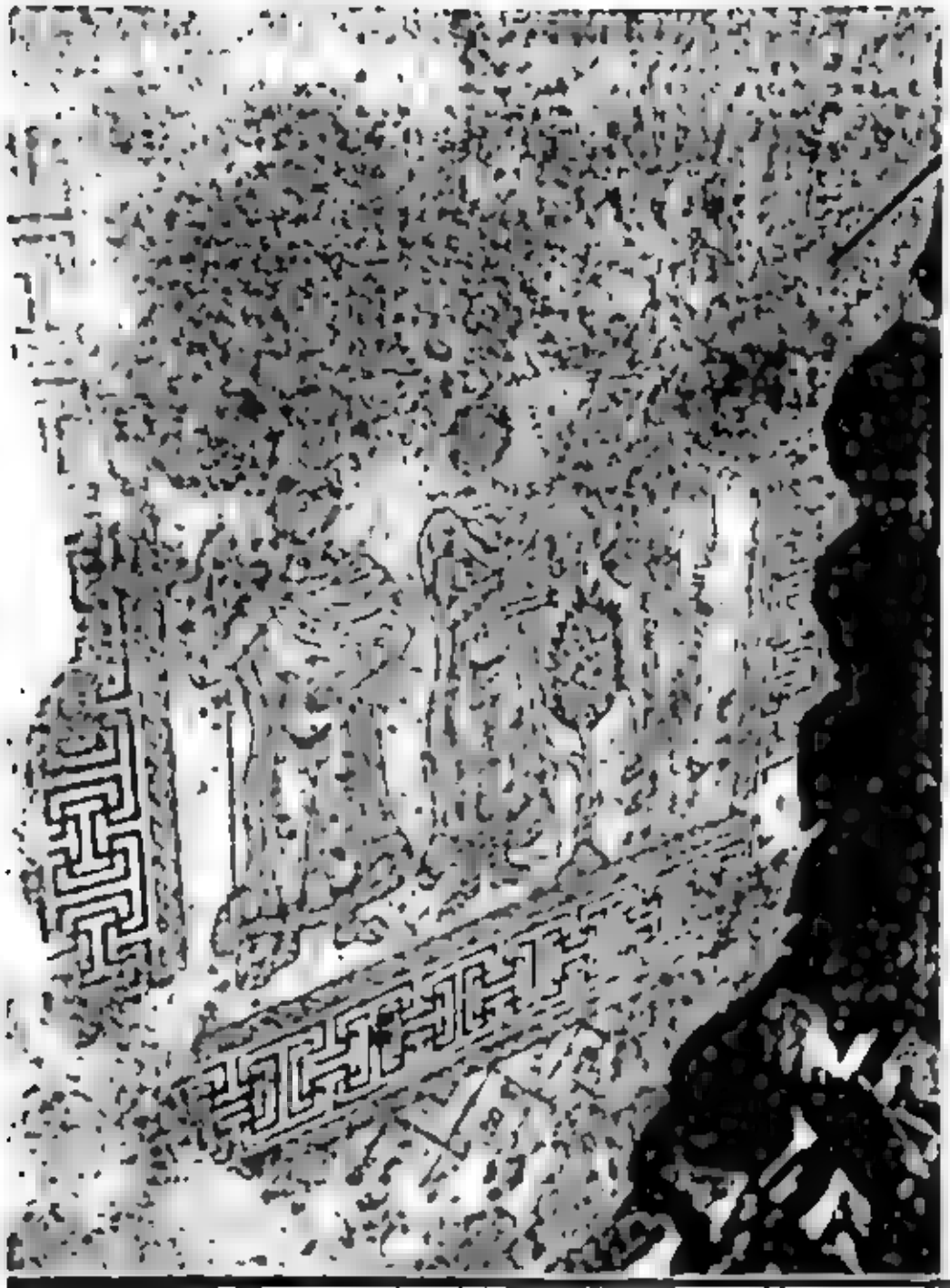
(PICCIRILLO: 1993b)



لوحة رقم V

فصل الخريف - حنية العذراء -

(PICCIRILLO: 1993b)



لوحة رقم ٨

لوحة فسيفساء أحياس

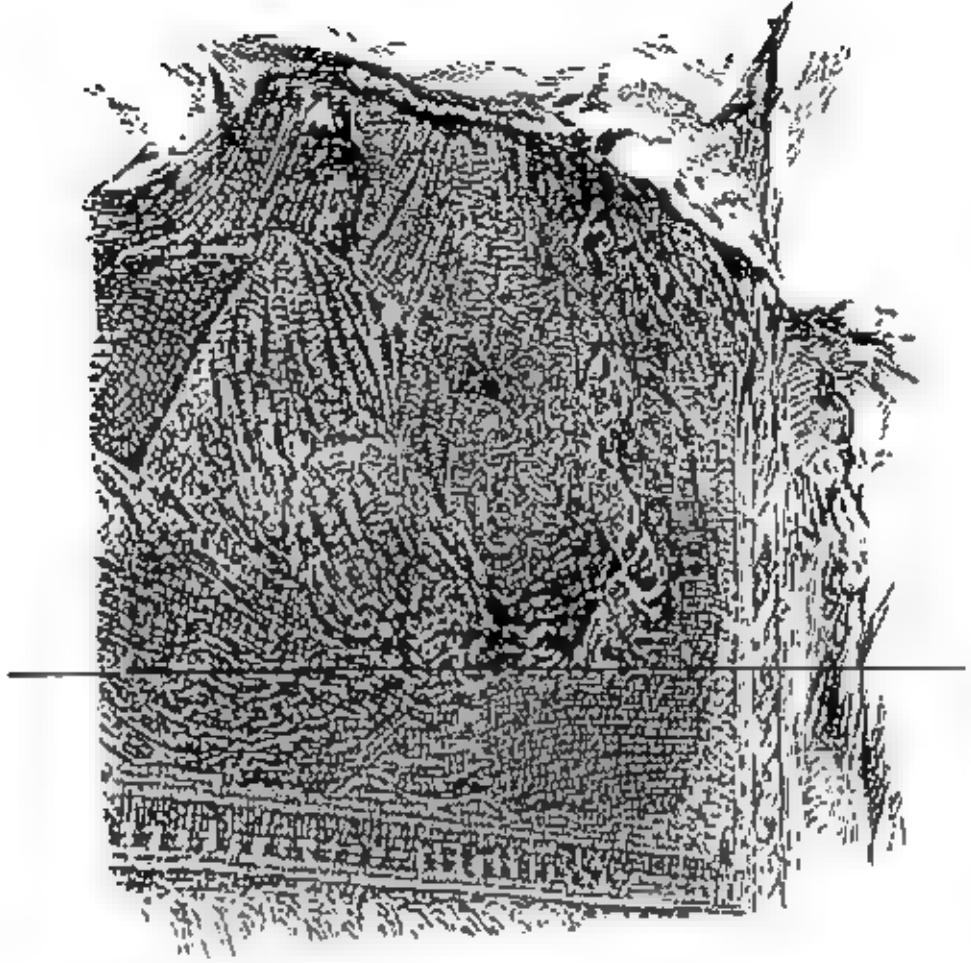
(PICCIRILLO: 1993b)



لوحة رقم ٩

لوحة فسيفسائية لرجل وامرأة وطفل

(PICCIRILLO: 1993b)



لوحة رقم ١٠
 لوحة المرأة المتكئة
 (PICCIRILLO: 1993b)



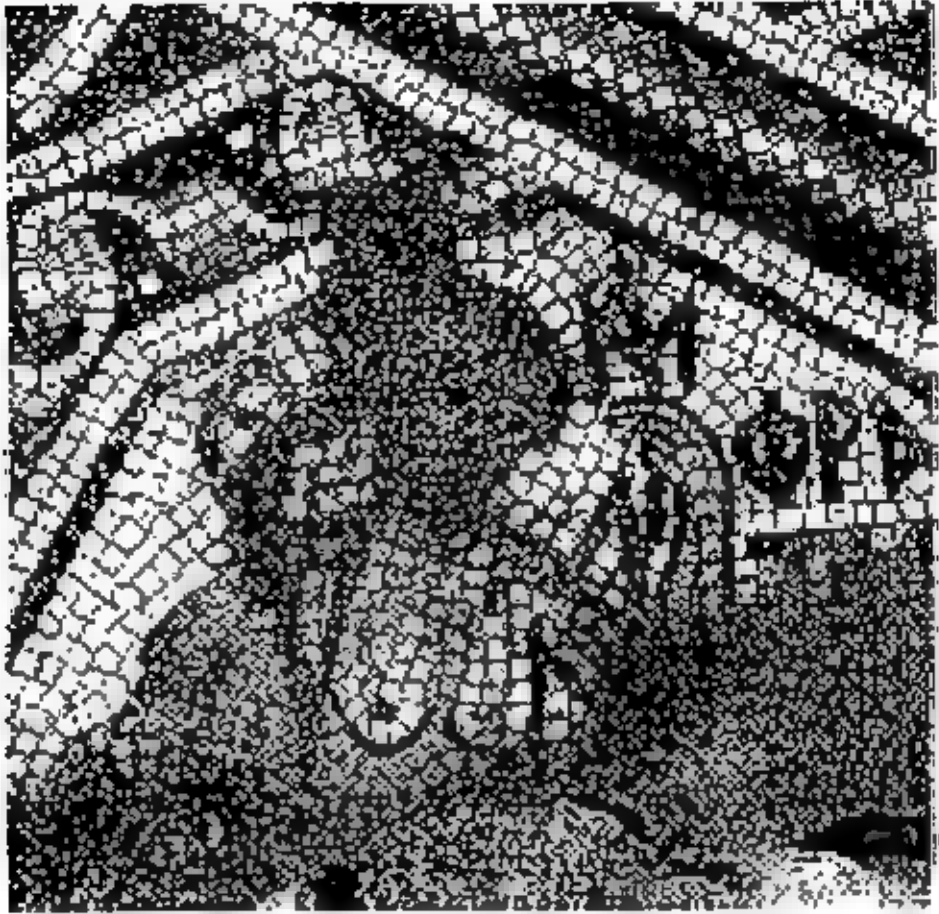
لوحة رقو ١١
 لوحة الراقسين
 (PICCIRILLO: 1993b)



لوحة رقم ١٢

لوحة ميدالية فميفسانية تصور البحر

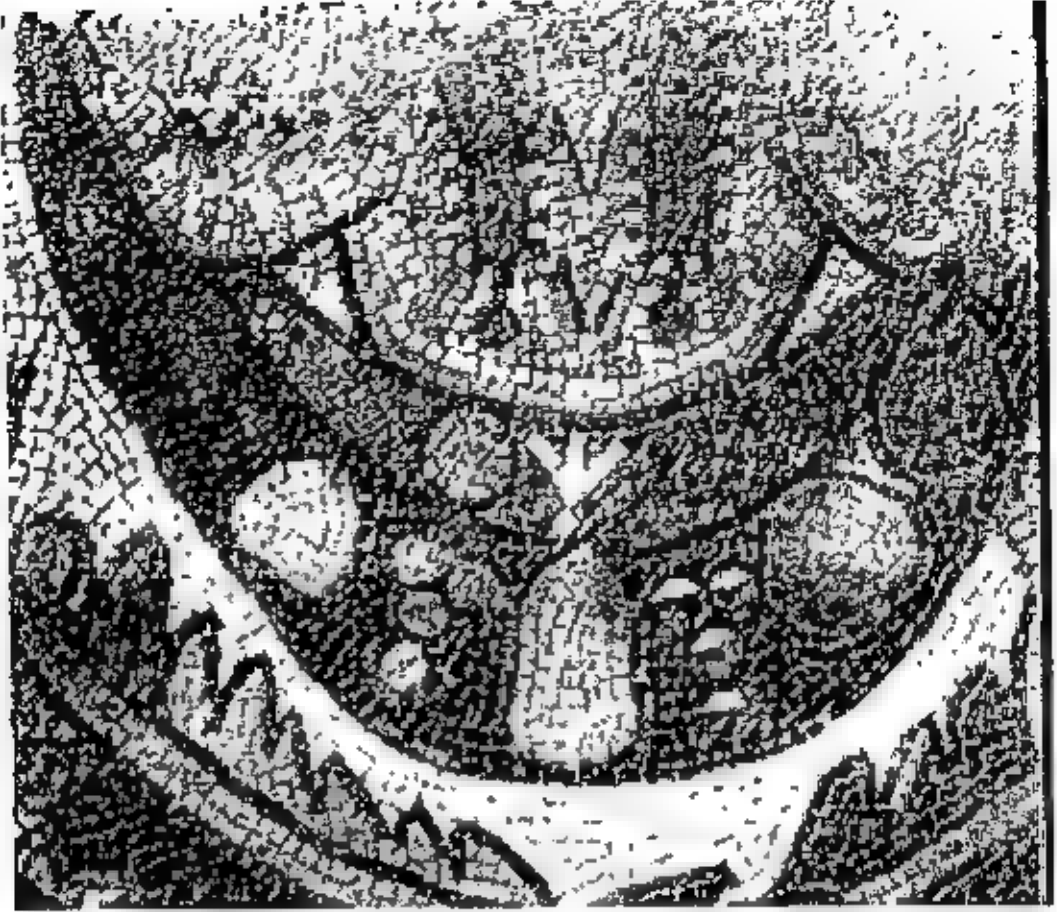
(PICCIRILLO: 1993b)



لوحة رقم ١٣

نهر الفرات

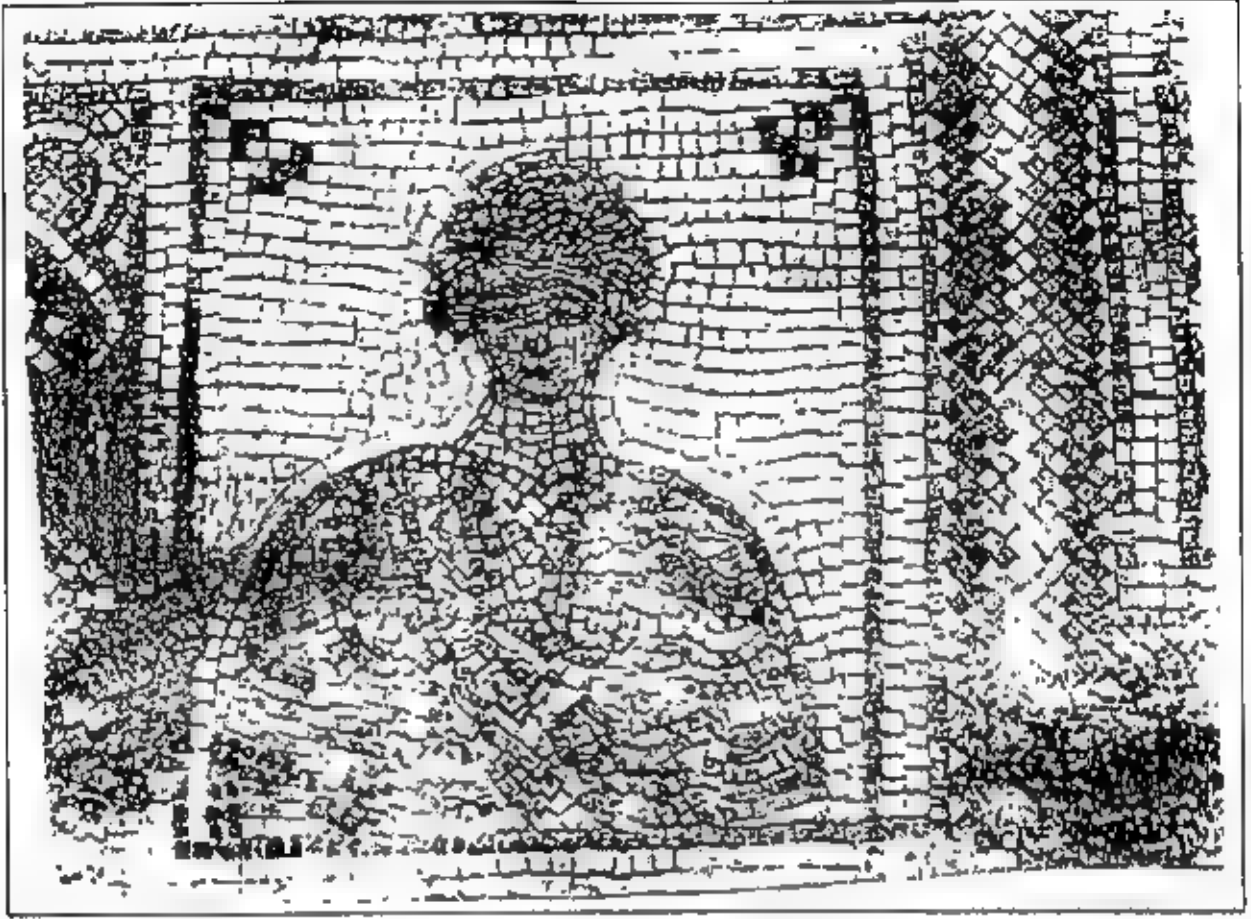
(PICCIRILLO: 1993b)



لوحة رقم ١٤

لوحة الأرض - كنيسة القديس جورج -

(Saller & Bagatti: 1949)



لوحة رقم ١٥

فصل الشتاء

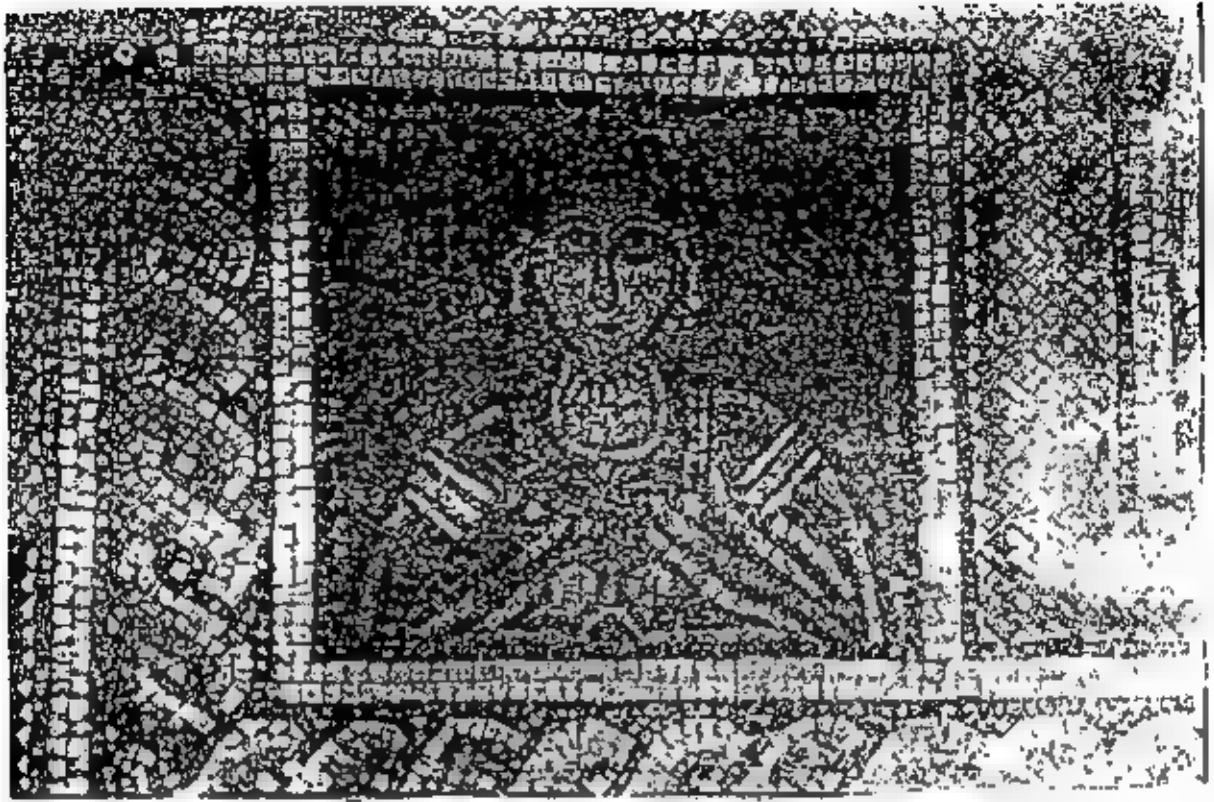
(Saller & Bagatti: 1949)



لوحة رقم ١٦

فصل الصيف

(Saller & Bagatti: 1949)



لوحة رقم ١٧

فصل الخويفم

(Saller & Bagatti: 1949)



وحة رقم ١٨ - ١

لوحه الأرض - حنيفة الكاهن يوحنا

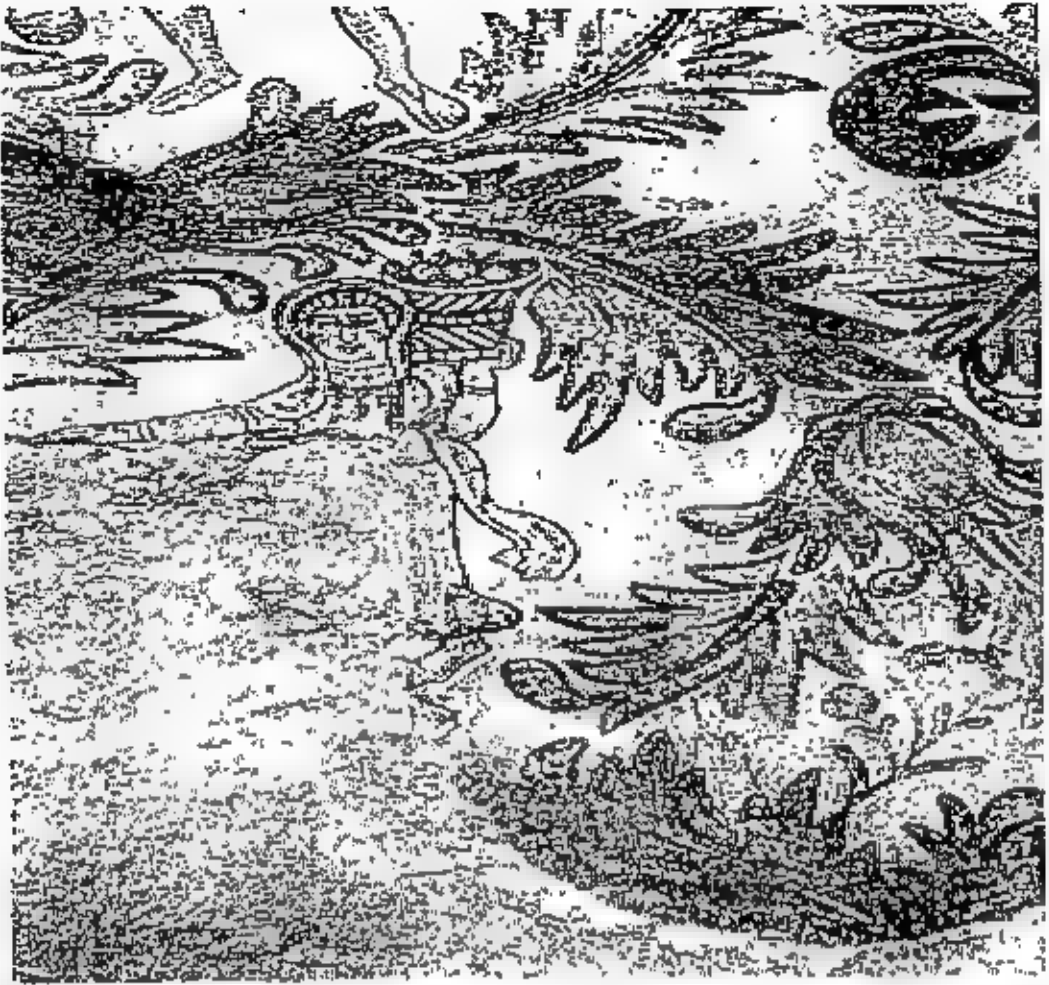
(Saller & Bagatti: 1949)



لوحة رقم ١٨ - ب -

الأرض - كنيسة الكاهن يوحنا -

(Piccirillo: 1993b)



لوحة رقم ١٩

المرأة التي تعمل سلة

(Piccirillo: 1993b)



لوحة رقم ٢٠

لوحة المعصية

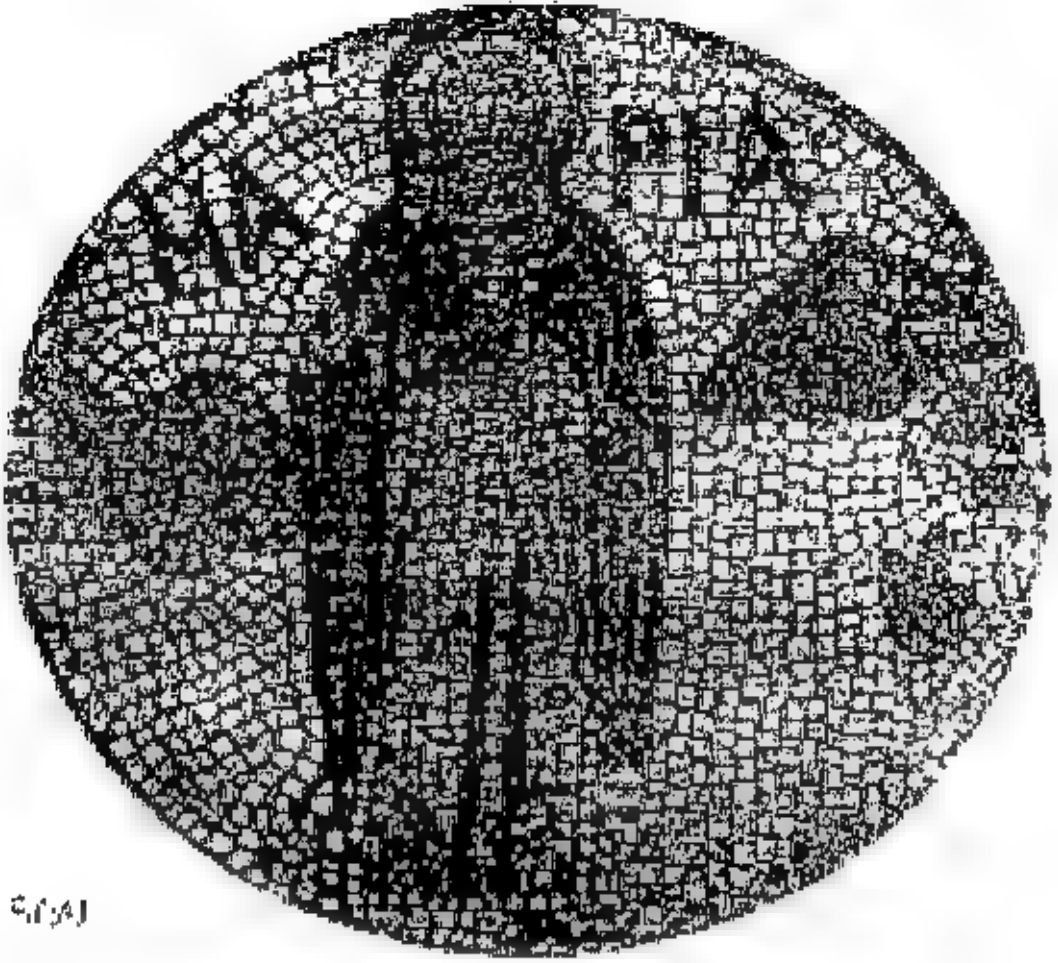
(Piccirillo: 1993b)



لوحة رقم ٢١

الأرض - كنيسة الأسقفية سيريوس

(Piccirillo: 1993b)



٤١٧/أ

لوحة رقم ٢٢

لوحة ماري

(Piccirillo: 1993b)



لوحة رقم ٢٣

لوحة جورجيا

(Piccirillo: 1993b)



لوحة رقم ٢٤

فصل الربيع - كنيسة البتراء -

(Humphreg: 1995)



لوحة رقم ٢٥
 لوحة السيدة في الرسم الجداري
 من قبر اورشليم
 (Tsafrir:1975)



لوحة رقم ٢٦

الكنس الموجودة في يافا

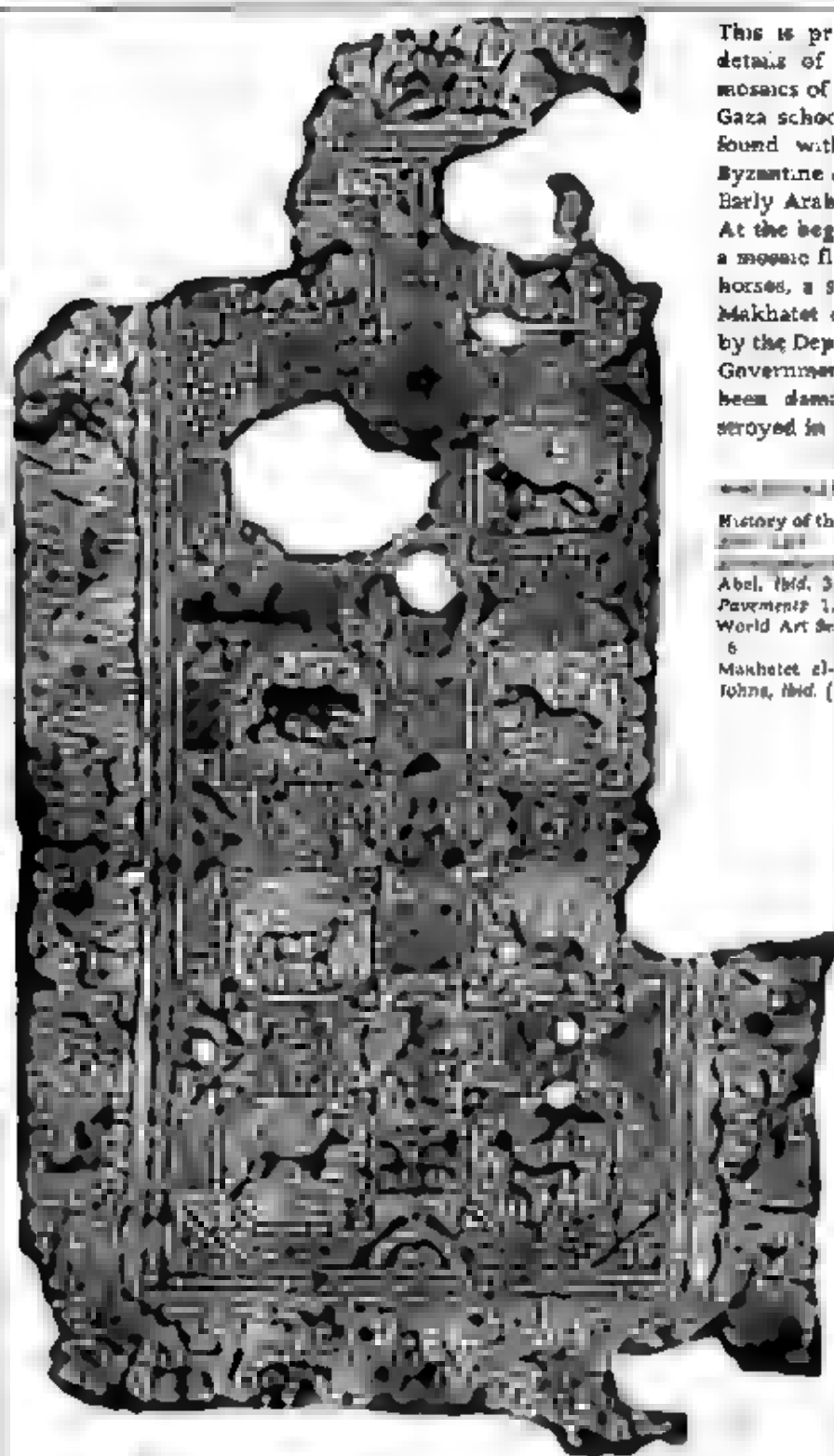
(Barag: 1975)



لوحة رقم ٢٧

الكنيسة الموجودة في العسيفة

(Avi- Yonah: 1975 c)



This is pr
details of
mosaics of
Gaza schoo
found with
Byzantine,
Early Arab
At the beg
a mosaic fl
horses, a s
Makhatet
by the Dep
Government
been damag
stroyed in

History of th
Abel, *Ibid.* 3
Pavements 1,
World Art 3
6
Makhatet el-
Johns, *Ibid.* (

لوحة رقعة ٢٨

المكتشف في غزة

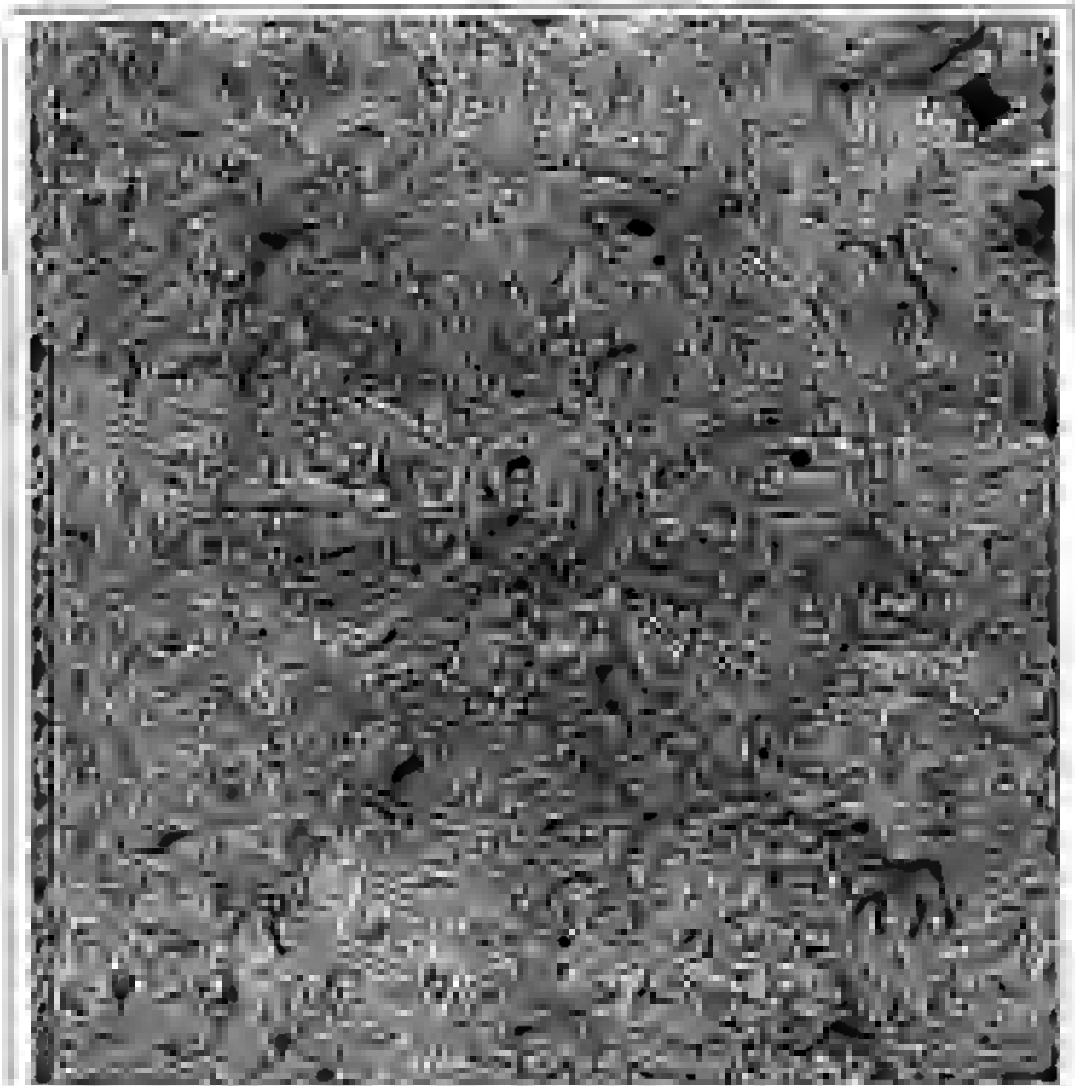
(Negev: 1986)



لوحات ورقه ۲۹ - ۳۰ - ۳۱ - ۳۲

مجموعه های سکه ای

(Avigad: 1975)



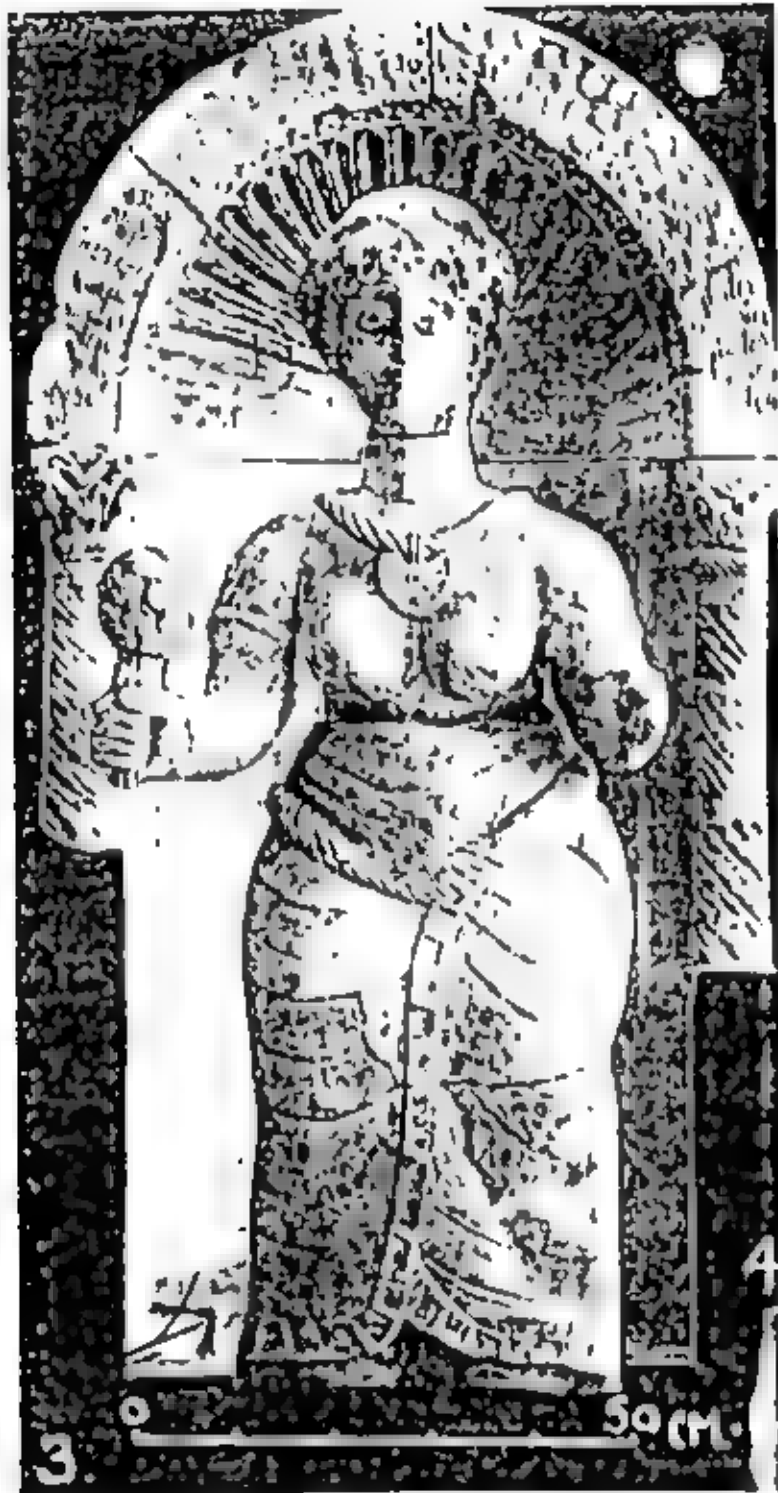
لوحة رقم ٣٣
الكنيسة في بيسان
(Bakhat 1975)



لوحة رقم ٣٥

لوحة المحدثين من كنيسة كسفوس

(Cohen:1993)



لوحة رقم ٣٦

تمثال المرأة عند مدخل القصر

(Hamilton : 1959)



لوحة رقم ٣٧

تمثال المرأة الممثلة بسلة الأزهار

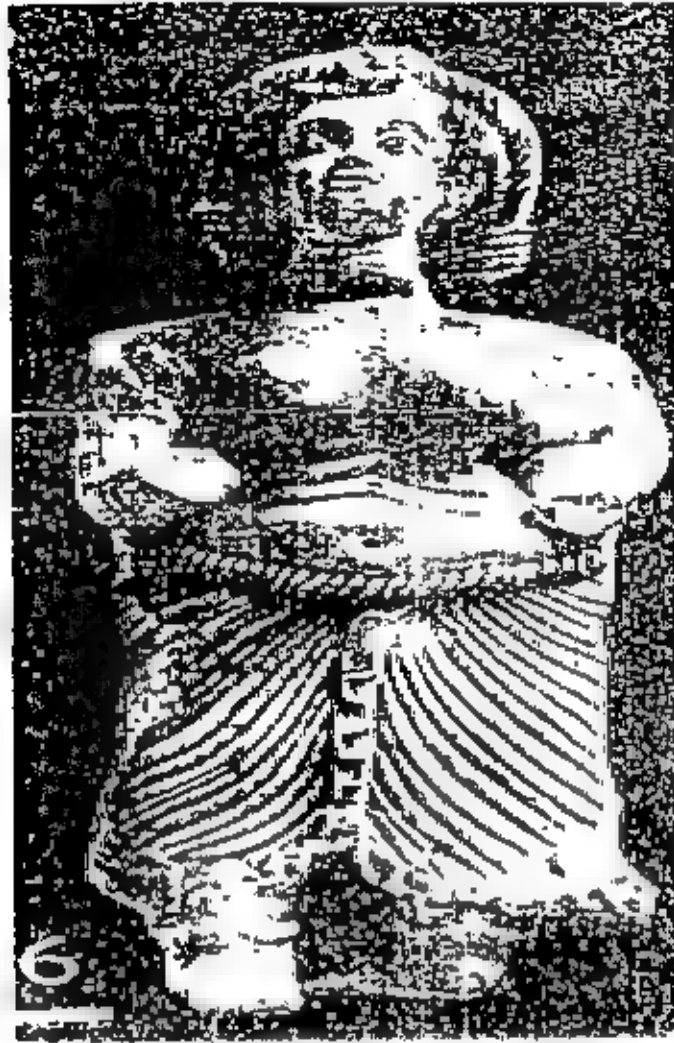
(Hamilton : 1959)



لوحة رقم ٣٨

تمثال من العمام

(Hamilton : 1959)



لوحة رقم ٣٩

تمثال من الجص

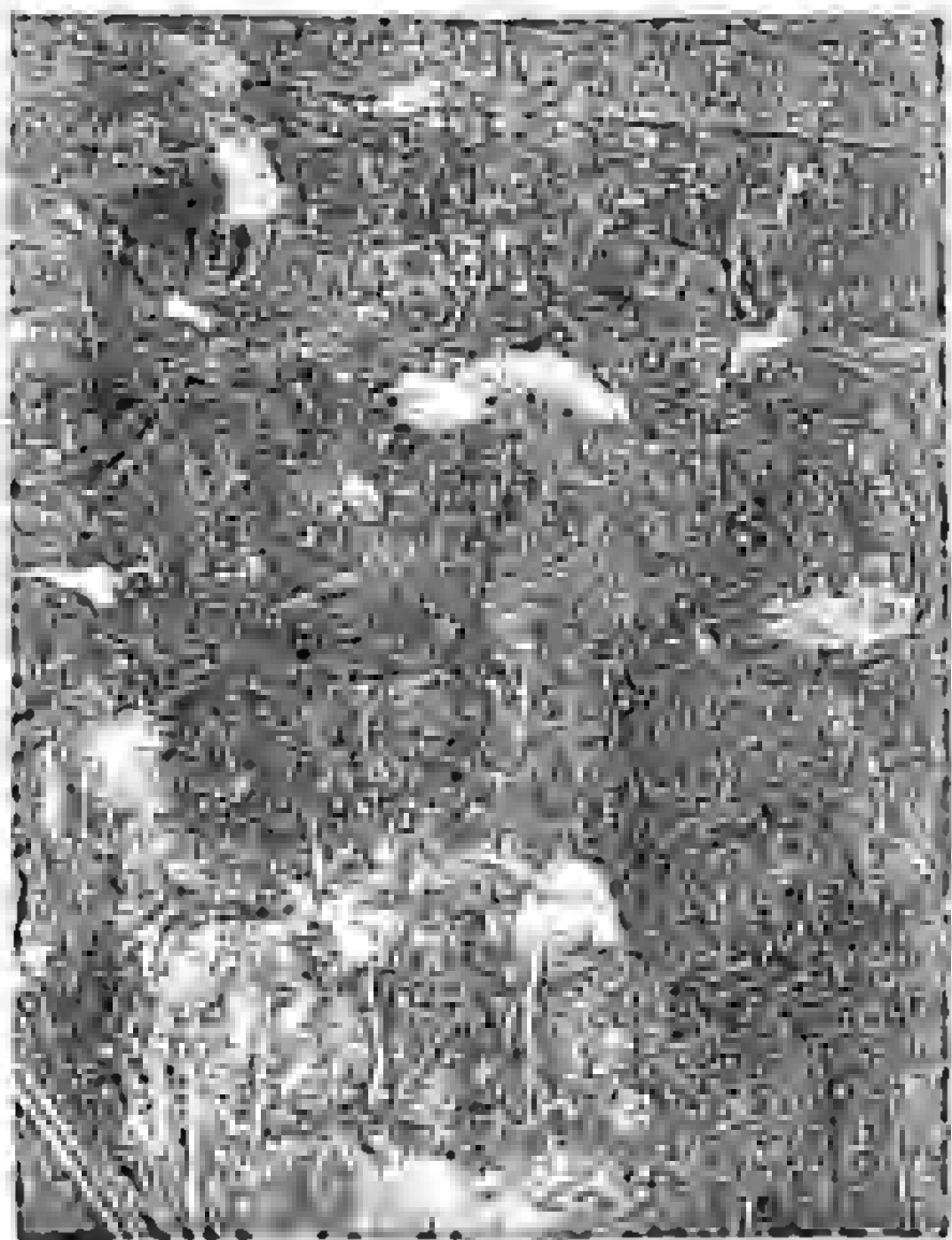
(Hamilton : 1959)



لوحة رقم ٤٠

تمثال من العمام

(Hamilton : 1959)



لوحة رقم ٤١

السيدة المتكلمة - قصر حمرة -

(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٤٢

لوحة الجوارى الثلاثة

(Almegro: 1975)



لوحة ورقو ٤٣

لوحة الراقصة

(Almeiro: 1975)



لوحة رقم ٤٤

امراة ورجل في وضع محاطفي

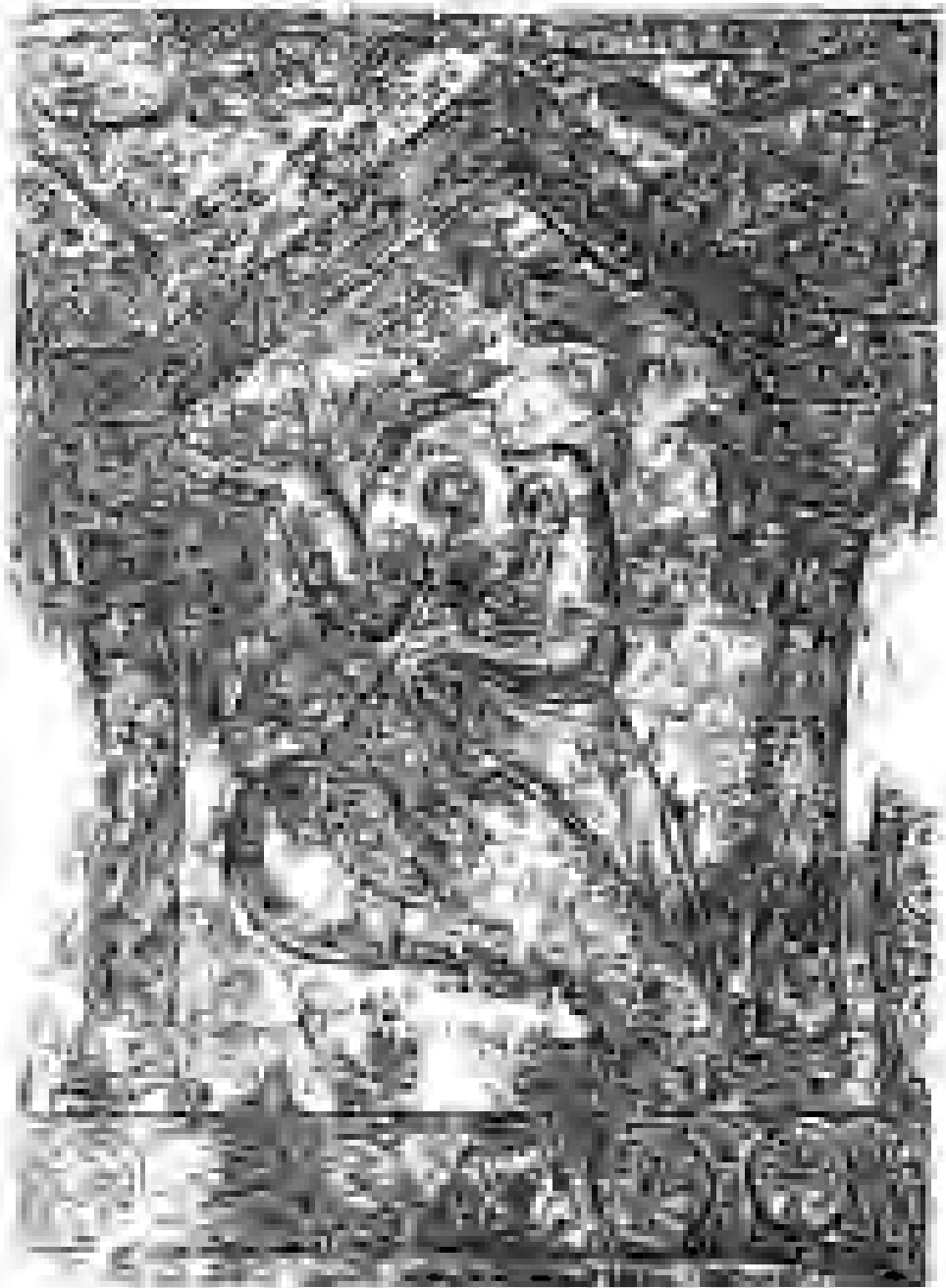
(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٢٥

الملك النعمان الثاني ملك الحيرة في القرن السابع الميلادي

(Almegro: 1975)



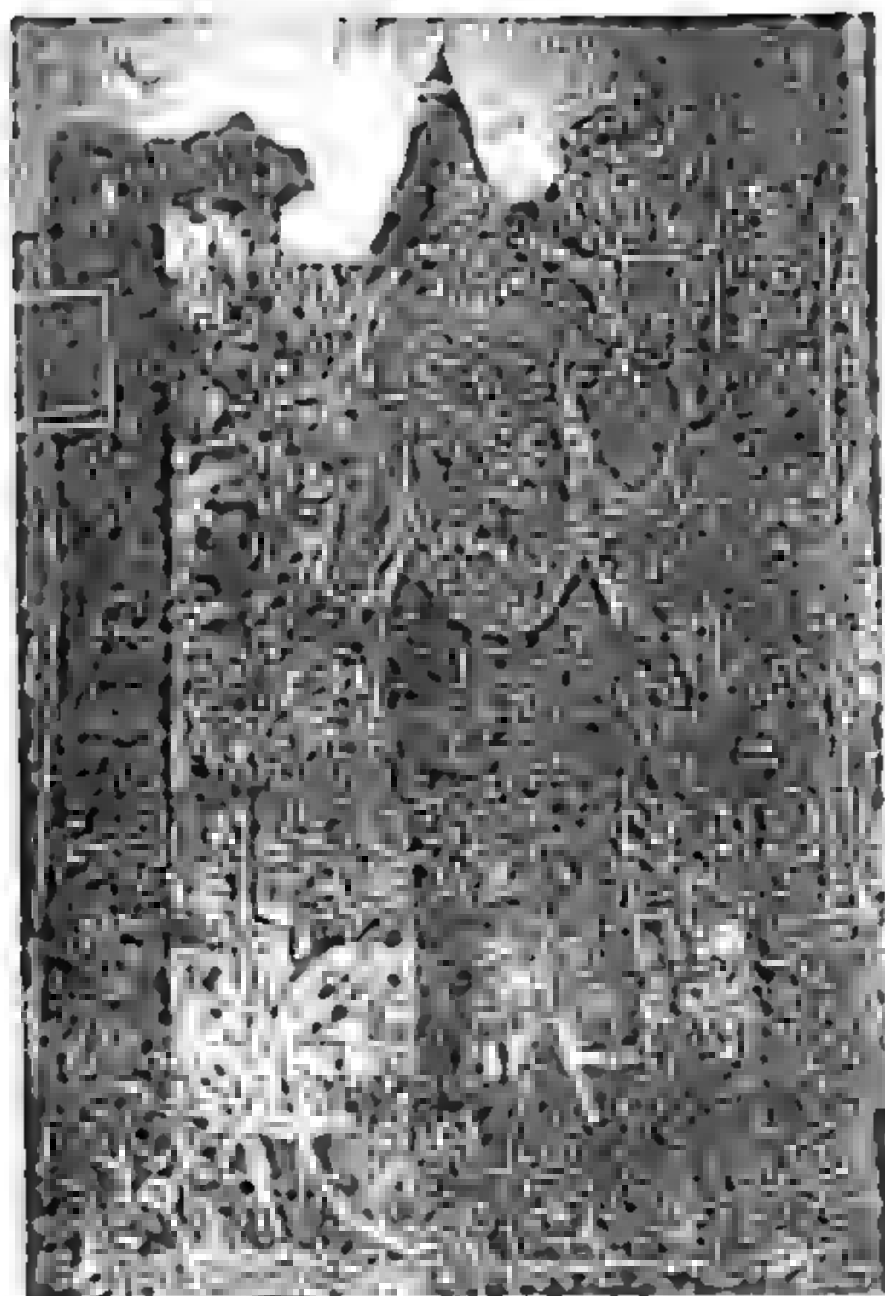
لوحة رقم ٤٦

لوحة الصراقة خايط العتيق حريم (المتحف الوطني)

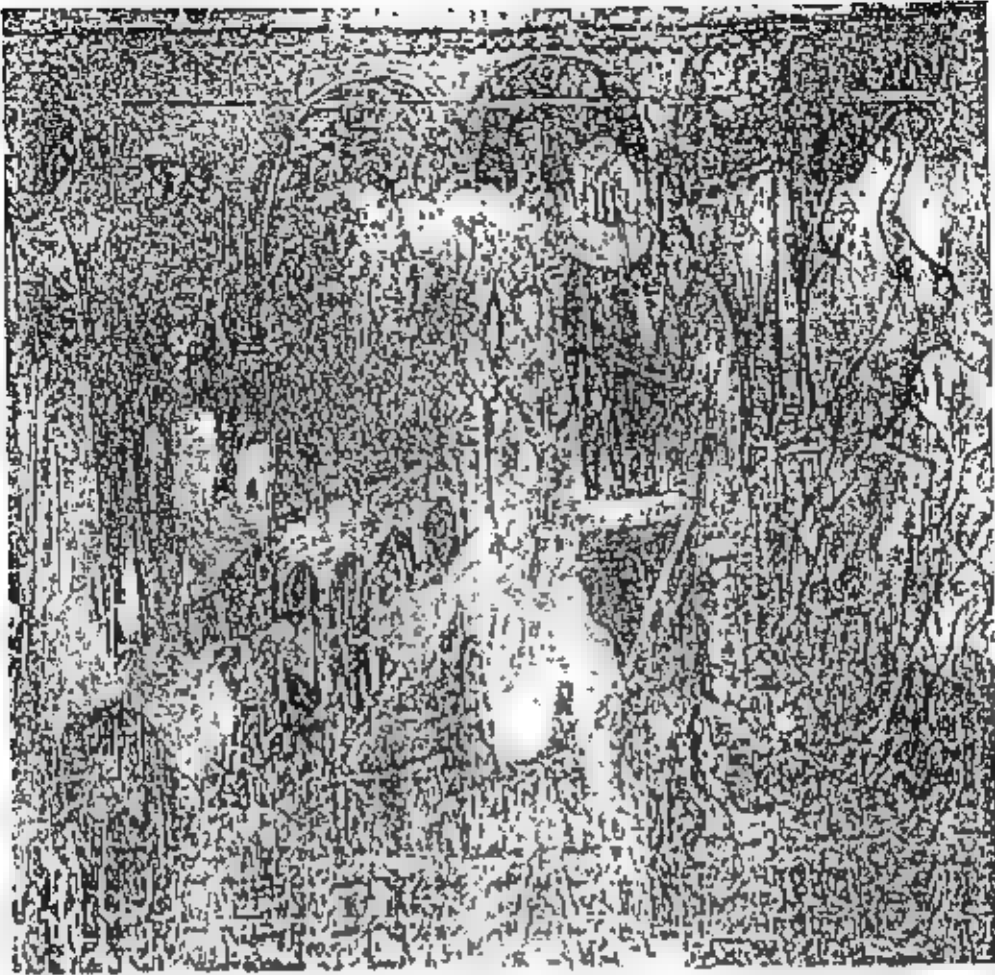
(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٤٧
 من أطلال خاتمة تأثير يوناني
 (Almegro: 1975)



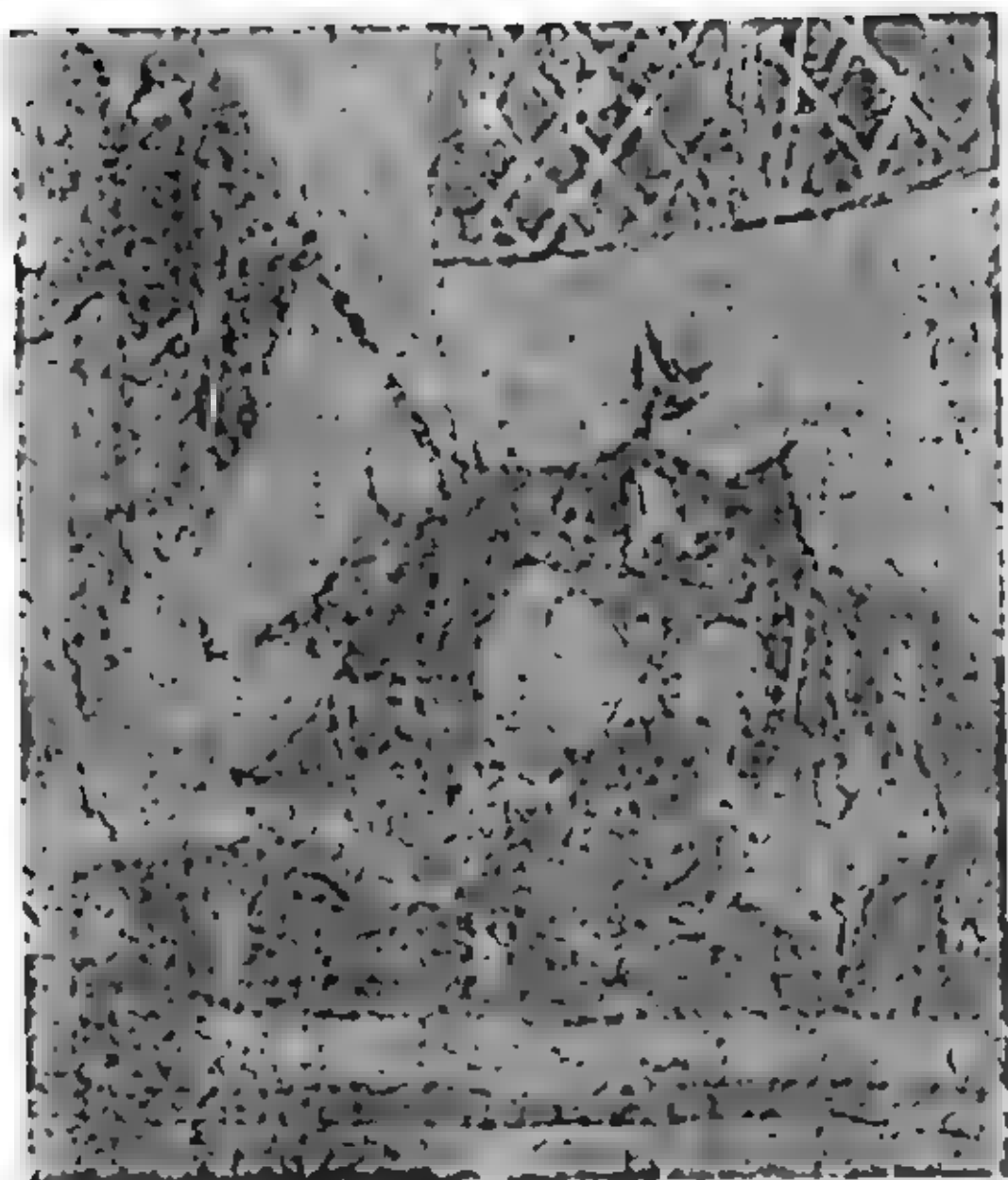
لوحة رقم ٤٨
مرأة خاضة تأثير يوناني
(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٤٩

لوحة المستعملة وجاريتهما

(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٥٠

لوحة من الحجر الجيري، من العصر البابلي القديم، من بابل

(Almegro: 1975)



لوحة رقم ١
لوحة الجاريتي
(Almagro 1979)



لوحه رقم ٥٢

لوحه رقم ٥٣

(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٥٣

المرأة الم...

(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٥٤

الراقصة من غرفة الحمام البارد

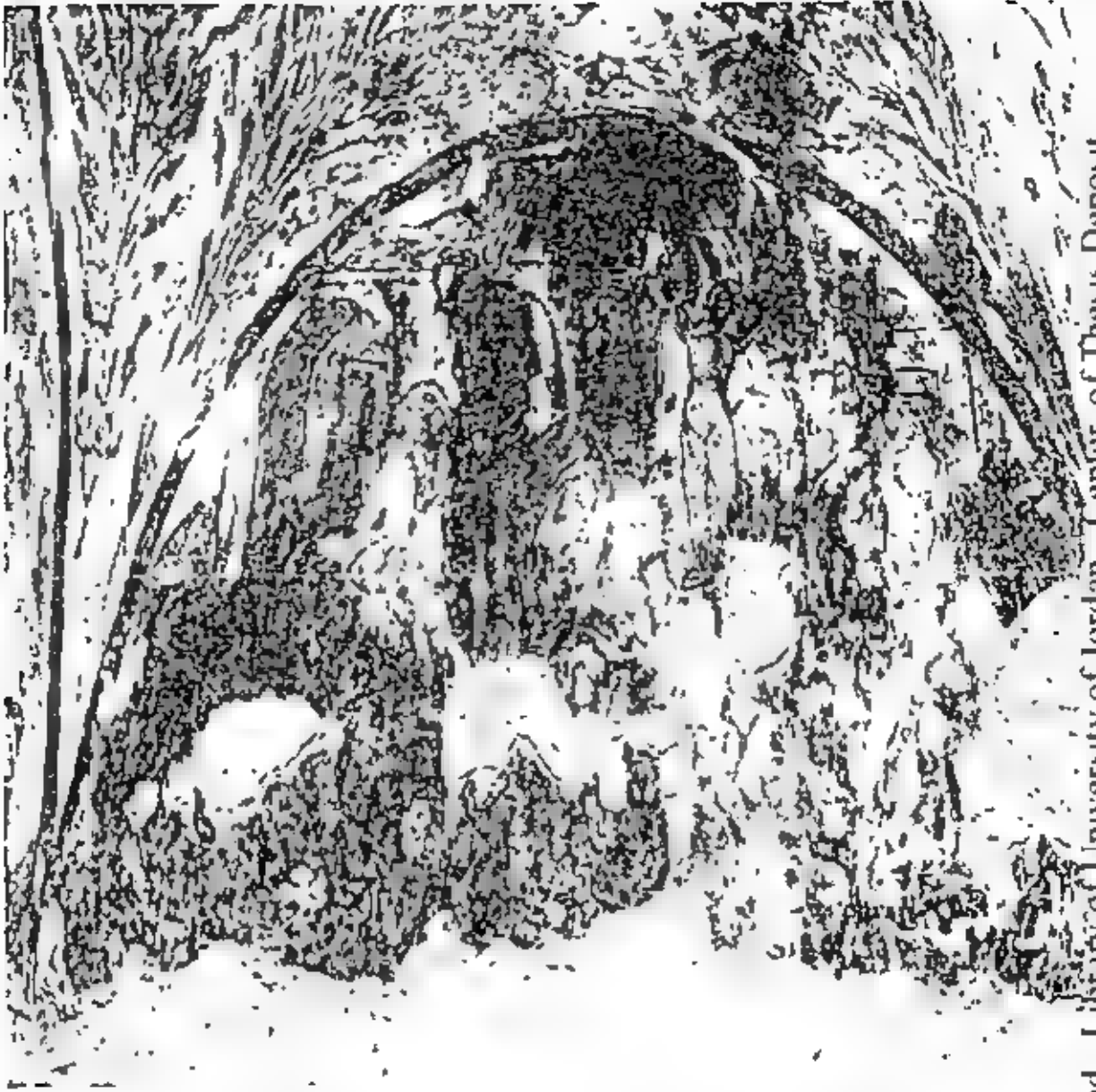
(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٥٥

ساحة محارية في الجدار الشرقي من غرفة الحمام البارد

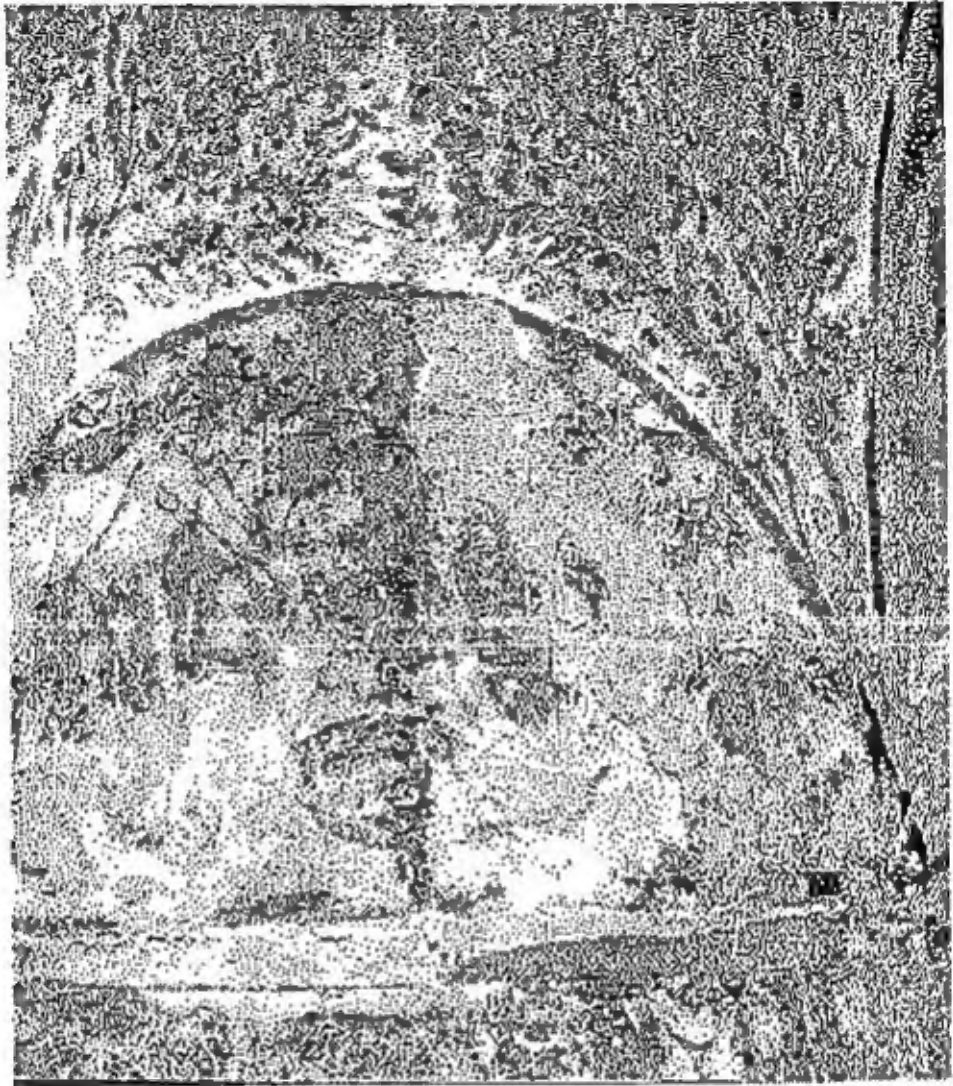
(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٥٦
النساء المستعصيات
(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٥٧
النساء المستعجمات
(Almegro: 1975)



لوحة رقم ٥٨
النساء المستعمات
(Almegro: 1975)

Abstract

The Women Image in the Byzantine and Ummayed Art in Jordan and Palestine

By

Sana'a Faisal Azab

Supervisor

Prof. Safwan Khalaf Tell

The aim of this study is to throw more light on the situation of women throughout their images in the art like mosaic pavement, fresco's and stucco specifically in the Byzantine and Ummayed periods .

This thesis consists of five major chapters , as follows :

Chapter One :

٥٠٨٧٩١

A brief survey about women's life from the ancient ages up to the Islamic period .

Chapter Two:

In this chapter I studied women's images and analysed it from artistic point of view. I choose these pictures from different archaeological sites like Madeba, Mount Nebo, Jericho and a lot of different sites in the Holy land.

Chapter Three :

I studied the costumes and it's type , the accessories , hair style, specifically in an analatical way .

Chapter Four :

Consists some of the pictures I choose and it's sizes , whether the women images took an important place in the picture or not.

Chapter Five :

I studied the technical models of art through this thesis, as there are three types, starting from mosaic, it's types through the ages, it's schools and, it's techniques.

Secondly, fresco and it's uses, and finally the stucco and it's different types and techniques.

This thesis also included the general conclusion and furnished with 58 pictures from different sites in Jordan and palestine .